Deutsche Literaturgeschichte.

Studien zum Bibeldrama der Empfindsamkeit.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Johannes Schmidt

Promotion: 14. Juni 1933

Druck von B. Berger, Brieg, Bez. Breslau, Lange Str. 53.

Referent: Professor Dr. Merker.
Korreferent: Professor Dr. Ranke.

Examen rigorosum: 13. Juli 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

Meinen Eltern in Dankbarkeit.

Inhaltsverzeichnis.

Quellenangaben.

Arnold, Robert: Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte, 3. Auflage, Berlin-Straßburg 1931.

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, IV, 1. Buch 6. Abt. 1,1.

Guthe, H.: Kurzes Bibelwörterbuch 1903.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Literaturlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Halle 1927/1930.

Raßmann, Friedrich: Übersicht derjenigen älteren und neueren deutschen Dichter, welche Dichtungen nach der heiligen Schrift geliefert haben, 1819.

Rothschild, Baron James: Le mistère du viel testament. 1878—1891 (6 Bände).

Schenkel, Daniel: Biblisches Lexikon, 1869—1875.

Dramenverzeichnis.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen, gebe ich ein Verzeichnis der Dramen, Singspiele etc., die um die Mitte des 18. Jahrhunderts biblische Stoffe behandeln. Die mit einem * versehenen Dramen etc. waren der folgenden Untersuchung zugänglich.

1. Behn, F. D., Die Hirten auf dem bethlehemitischen Felde. Ein geistliches Singspiel. Lübeck 1771.
2. Bodmer, Johann Jakob
   a) Der erkannte Joseph, ein Trauerspiel. 1754.*
   b) Der keusche Joseph, ein Trauerspiel. 1754.*
   c) Der Tod des ersten Menschen. 1763.*
   d) Die Torheiten des weisen Königs. 1764.* (Zu c und d wurden die Ausgaben Zürich 1776 zu Grunde gelegt.)
   e) Die Botschaft des Lebens. Zürich 1771.*
   f) Der Fußfall vor dem Bruder. Zürich 1773.*
   g) Der Vater der Gläubigen. Zürich 1778.*
3. Boguslawski, Karl Andreas von, Joseph und seine Brüder. 1782.
4. de Buche, Absalom, ein Trauerspiel. Augsburg 1761.
5. Eschenburg, J. J., Esther, ein Trauerspiel des älteren Racine. Hamburg 1767.
6. Ewald, Johannes, Der Fall der ersten Menschen, ein Drama in fünf Handlungen mit Zwischengesängen. (Aus dem Dänischen.) Frankfurt am Main 1772.*
7. Fäustl, P., Das Blut des Samuels, ein Vorbild des wahren Blutes der Erlösung. Ein biblisches Singspiel. Konstanz 1784.
8. Förg, Karl Ignatz
   a) Isak, ein Sinnbild des Erlösers. Ein geistliches Singspiel in zwei Handlungen aus dem Italienischen des Metastasio nach der Musik des Herrn Misliwecek übersetzt. München 1773.*
   b) Joas, König von Juda. Ein geistliches Singspiel in zwei Handlungen aus dem Italienischen des Metastasio übersetzt. München 1778.*
9. Geist, K., Saul, ein Trauerspiel. Wien 1754.
10. Hagenbruch, Paul Georg, Die Christnacht unter den Schäfern. Eine dramatische Idylle. Langensalza 1774.*
11. Holl, Joseph Philipp, Joseph und dessen Brüder, ein Trauerspiel in Versen, verf. von Ph. J. H seiner Hochfürstlichen Gnaden zu Bamberg Presbyter Klerikus. Bamberg 1776.*
12. Hudemann, Ludwig Friedrich
   a) Athalia. (Übersetzung nach Racine) Ein Trauerspiel. Rostock und Wismar 1753.*

12. b) Jesabel, ein Trauerspiel. Rostock und Wismar 1753.*
c) Schicksal der Tochter Jephtah, ein Trauerspiel. Bützow und Wismar 1765.*
d) Brudermord des Kains, ein prosaisches Trauerspiel. Bützow und Wismar 1765.*
e) Der Tod Johannes des Täufers, ein Trauerspiel. Wismar und Bützow 1771.*
f) Herodias. Rahel. Esther. (Tragödien aus dem Nachlaß) Angegeben bei Kosch, Lit. Lexikon.

13. Klein, A. von, Der jüngste unter den sieben machabäischen Helden, ein Trauerspiel. Mannheim 1769.

14. Klopstock, Friedrich, Gottlieb
a) Der Tod Adams, ein Trauerspiel. 1757.*
b) Salomo, ein Trauerspiel. 1764.*
c) David, ein Trauerspiel 1772.*

15. Klopstock, Margarete, Der Tod Abels, ein Trauerspiel 1757.* (Nach: Klopstocks sämtl. Werke. Band 11. Hinterlassene Schriften von M. Klopstock. Leipzig. Göschen 1823.)

16. Lange, M. C. H., Die befragete Unschuld an dem Beispiel der keuschen Susanna. Trauerspiel 1774.

17. Lavater, Johann, Kaspar, Abraham und Isaak, ein religiöses Drama. Winterthur 1776.*

18. Leine, F. F., Tugend und Keuschheit gepaart (Jud. 16,26) siegen wider die Hölle, wie Judith wider Holofernes, den grausamen Feind des Volkes Israels. Ein Trauerspiel auf der Schaubühne binnen Allendorf vorgestellt von einer hochwohlgeb., hoch und wohledlen auserlesenen allda studierenden Jugend den 21., 22. und 24. Herbstmonats. Arnsberg 1776.

19. Lessius, J. C., Die verlorene und gerettete Tugend oder die lustwandelnde Dina und die badende Susanna. Ein Drama. Erfurt 1764.

20. Müller, Friedrich, Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte. Mannheim 1778.*

21. Niemeyer, August, Hermann
a) Thirza und ihre Söhne. Ein religiöses Drama für die Musik. Leipzig 1778.*
b) Der Jüngling von Nain. Dramatisch bearbeitet. Halle 1778.*
c) Lazarus oder die Feier der Auferstehung. Ein musikalisches Drama. Leipzig 1779.*
d) Mehala, die Tochter Jephta. Ein musikalisches Drama. Leipzig 1784.*
e) Abraham auf Moria. Religiöses Drama für die Musik. Leipzig 1785.*

22. Patzke, J. S.
a) Der Tod Abels. Leipzig 1771.*
b) Davids Sieg im Eichental. Halle 1776.*
c) Saul oder die Gewalt der Musik. Leipzig 1776.*
d) Simson, ein musikalisches Drama. Leipzig 1776.*

23. Petri, Georg Gottfried, Gesang der drei Männer im Feuer, Drama Musicum. Sammlung der Jubelschriften, Reden und Gedichte etc. so zum dankvollen Andenken des 200jährigen Stiftungstages des Gymnasii Augusti zu Görlitz bei Gelegenheit daselbst am 25. und 26. Junii 1765 verfertiget worden.*

24. Pfaler, Isaak, Die heldenmütige Judith. Trauerspiel 1771.

25. Pyra, Jakob Immanuel, Saul, ein Dramenfragment. 1738—1740.*

26. R e i c h s s i e g e l, Florian
 a) Die gereinigte Magdalena
 b) Der reumütige Petrus
 c) Der veränderte Joseph von Arimathia. Drei Beispiele wahrhafter Buße in drei geistlichen Singspielen zur Fastenzeit vorgestellet. Auf Befehl der Oberen. Salzburg 1770.*

27. R e i s n e r, Ferdinand
 a) Die büßende Seele. Vorgestellet in einer Betrachtung über das Klagelied des Propheten Jeremias. In theatralischer Handlung herausgegeben. Augsburg 1767.
 b) Rebecca, die Braut Isaaks. Ein Singspiel. Augsburg 1769.
 c) Der büßende Petrus, ein Muster der wahren Bußfertigkeit, in lateinischer Sprache und deutschen Reimen verfasset und herausgegeben. Mit Erlaubnis der Oberen. Innsbruck 1769.*

28. R i t t e r s h a u s e n, Joseph Sebastian von
 a) Abels Tod, ein Schauspiel.
 b) Die Tochter Jephte. Ein Trauerspiel. Bregenz 1785.*
 c) Joseph und seine Brüder, ein Schauspiel.
 d) Tobias ein Schauspiel.

29. S a i l e r, (Sebastian) Johann Valentin
 a) Die Schöpfung der Welt und der Fall Adams. Straßburg und Leipzig 1758.
 b) Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi in Oratorien aufgeführt. München 1775.
 c) Adams und Evens Erschaffung und Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtsspiel mit Sang und Klang. Leipzig 1783.
 d) Adam und Eva im Paradeis. (Melodram) Ein musikalisches Bauernspiel in vier Aufzügen.
 e) Die Erschaffung der Welt und der Sündenfall. Schauspiel in fünf Aufzügen in schwäbischer Mundart.
 f) Die Schöpfung der ersten Menschen, der Sündenfall und dessen Strafe. Drei Aufzüge. Gedruckt bei L. Chr. Kehr in Kreuznach 1800.
 g) Der Fall Lucifers. In schwäbischer Mundart. (Vergleiche dazu: Gesamtausgabe von Sixt Bachmann 1819 und von Haßler, Ulm 1843. Vgl. Die biblischen und weltlichen Komödien Johann Sebastian Sailers, herausgegeben von Owlglaß 1914.*

30. S p r e n g, J. J., Der Fall des Menschen, ein Schauspiel aus dem Englischen von Dryden. Basel 1757. Frankfurt a. M. 1761.

31. S t u r m, Die Befreiung Israels, ein musikalisches Drama. Leipzig 1784.*

32. Z a c h a r i a e, Friedrich Wilhelm,
 a) Die Pilgrime auf Golgatha. 1760.
 b) Das befreite Israel. Hamburg 1761.

33. Z a b u e s n i g, Johann Christoph von, Abels Tod, ein Duodrama. Augsburg 1779.

34. Z i m m e r m a n n, Joseph Ignatz, Der verlorene Sohn ein Trauerspiel. Schaffhausen 1779.*

35. Von unbekannten Verfassern:
 a) Ein Weihnachtsspiel. Spandau 1749.
 b) Kain, der Brudermörder Abels. In zwei Abhandlungen. (Aus dem Italienischen des Metastasio) Augsburg 1766.

35. c) Saul, ein Trauerspiel nach Anleitung der heiligen Schrift entworfen. Köln 1766.

d) David, ein Trauerspiel. (Nach Metastasio) Hamburg 1771.

e) Der Tod Abels, ein Drama. Hannover 1773.

f) Samson, ein Trauerspiel. 1773.

g) Samson, Richter in Israel, ein Drama in drei Aufzügen. Wien 177?

h) Joseph und seine Brüder. (Nach Metastasio) Berlin 1782*.

i) Das Opfer des Abrahams, ein Singspiel. Aus: Etwas wider die Mode. Gedichte und Schauspiele ohne Caressen und Heurathen für die studierende Jugend. Herausgegeben von Franz Xaver Jann. Augsburg 1782.*

k) Johannes oder die Macht des Christentums und seine Würde. Ein Drama. Basel 1784.*

l) Die einsiedliche Esther. Ein Drama 178?

A. Einleitender Teil.

Die Voraussetzungen.

Der Versuch, den Ausdrucksmöglichkeiten der Empfindsamkeit nachzugehen und ihre Erscheinungsformen aus dem Zeitgeist zu erklären, gab die Veranlassung zu der vorliegenden Arbeit: Studien zum Bibeldrama der Empfindsamkeit. Sie beschränkt sich auf die Untersuchung eben dieser Dramengattung, die — in ihrer reinsten Form — aus dem Geiste gefühlsbetonter Dichtung entstanden ist. Literarhistorische Arbeiten über die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts haben nur wenigen Dramen dieses Zeitabschnittes Beachtung geschenkt. Eine zusammenhängende Darstellung liegt nicht vor. Literaturgeschichten begnügen sich mit kurzer Erwähnung der Bibeldramen Klopstocks, Bodmers, Lavaters, in der Annahme, daß damit dieser Dichtungsform der Empfindsamkeit ausreichende Beachtung geschenkt sei. Doch die Formen dieser Dramengattung sind, in ihrer Gesamtheit betrachtet, mannigfach und lassen bei tiefergehender Analyse der einzelnen Werke verschiedengeartete Stilrichtungen erkennen.

Die Empfindsamkeit läßt sich zwar schwerlich als literarischer Höhepunkt bezeichnen, im Vergleich etwa zum Barock oder zur Klassik. Eine Zeit, die das rein gefühlsmäßige Erleben und Erfassen der Dichtung betont, kann nur als eine Zeit der Selbstbesinnung und als Übergang zu einer neuen schöpferischen Periode gewertet werden. Dadurch ist aber das Werturteil über die Empfindsamkeit, die als notwendige literarische Richtung ihre selbständige Geltung hat, keineswegs gemindert. Es kann deshalb auch möglich sein, innerhalb einer solchen Periode die Entwicklungslinie einer Dichtgattung aufzuzeigen. Dieser Versuch liegt hier vor. Er läßt sich allerdings nur auf verhältnismäßig wenige Dramen ausdehnen. In diese Entwicklungsreihe wird auch das bisher kaum beachtete Bibeldramenfragment „Saul" von Pyra einbezogen. Das Drama ist der Form nach, die zu einer gewissen Sonderstellung berechtigte, ungewöhnlich und neuartig und kommt den antikisierenden Dramen Johann Elias Schlegels nahe. Doch im Hinblick auf die Charakter-

anlagen der Personen und auf die sprachlichen Mittel erscheint die hier vorgenommene Einordnung des Sauldramas gerechtfertigt. Von Pyra über Klopstock, Bodmer bis zu Lavater kann, wenn auch in geringer Abstufung, eine Entwicklung des empfindsamen Bibeldramas nachgewiesen werden.

Außerhalb dieser einheitlichen Linie entstehen noch biblische Dramen, die in Form und Inhalt als Äußerung literarischer Unterströmungen zu bezeichnen sind. Bei der Fülle dieses Stoffes und der Willkür der Abfassungen war es dem Verfasser unmöglich, hier eine zusammenhängende Entwicklung darzulegen.

Nach einer Durchsicht der uns erhaltenen Bibeldramen dieser Zeit erscheint es wegen der Vielseitigkeit der Stoffe angebracht, eine Zusammenfassung nach Motivgruppen zu vermeiden. Ratsamer ist, die Dramen nach ihren Verfassern anzuordnen, bzw. unter größere einheitliche Gesichtspunkte zu stellen. Diese Anordnung bleibt übersichtlich. Die Untersuchung hofft trotzdem die spezifischen Eigenarten der einzelnen Dramenformen herauszustellen. Es lassen sich auf diese Weise zeitgebundene Stilrichtung und überliefertes Gedankengut anschaulich nachweisen.

Die Stellung des Themas erfordert eine Auseinandersetzung mit dem Begriff „Empfindsamkeit". Die Wurzeln empfindsamer Dichtung liegen im Pietismus und in der Abkehr von den starren Vernunftsgrundsätzen Gottscheds und seiner Anhänger. Gottsched steht mitten in der vom Westen eingedrungenen aufklärerischen, rationalen Strömung. Aber in dieser immer mehr austrocknenden Verstandeskultur waren die Quellen religiöser Innerlichkeit und reiner Poesie versiegt. „Das verstandesmäßige, diskursiv-logische Denken, so hoch entwickelt es sein mochte, war niemals fähig, die Geheimnisse des religiösen Erlebens, die lebendige Kraft des dichterischen Schaffens auch nur annähernd zu erfassen. So führten die unterdrückten seelischen Kräfte selbst eine Reaktion herbei, im Pietismus Speners, Frankes und Zinzendorfs."[1]) Die stete Beobachtung und sorgfältige Pflege innerer Regungen schärften das deutsche Gefühlsleben und ließen es zu einer treibenden Kraft anwachsen, die bald über das religiöse Gebiet hinaus auch die anderen Probleme der geistig-sittlichen Kultur der Zeit ergriff und schließlich zu einer kulturpsychologischen Erscheinung wurde, die man in ihrer Gesamtheit als Empfindsamkeit bezeichnet.[2]) Wie sich gegen die strenggläubige Frömmigkeit und dogmatische Enge der Kirche gefühlsselige Strömungen pietistischer Schwärmerei auflehnten, so machten sich als Gegenbewegung zur Aufklärung empfindsame Elemente geltend. In ähnlicher Weise äußert sich Burdach: „Die empfindsame Terminologie stammt

in der Tat aus der Terminologie des Pietismus und des ihn befruchtenden Mystizismus . . . Die künstlerische Formung und Beseelung der deutschen Poesie und ihrer Sprache, die das 18. Jahrhundert gebracht hat, wurzelt in religiöser Erregung des Gefühls und der Fantasie."[3])

Diese Auffassung ist im Hinblick auf die Gesamtheit empfindsamer Dichtung berechtigt. Für das Bibeldrama hat sie jedoch nicht volle Gültigkeit. Und diese Beziehung ist hier allein ausschlaggebend. Nur wenige Dichter schaffen aus dem Geist des Pietismus heraus Bibeldramen (Pyra, Klopstock, Lavater, Niemeyer, Patzke). W. Liepe bemerkt dazu: „In der Literatur des 18. Jahrhunderts spiegeln sich die beiden charakteristischen Bewegungen (er hat von dem Gegensatz des Pietismus zur Aufklärung gesprochen) im Drama nur unvollkommen. Denn für das religiöse Drama lagen die Bedingungen im 18. Jahrhundert sehr ungünstig. Unser Drama war zunächst noch zu unentwickelt, um das schwierigste, subtilste psychologische Problem, das des Widerstreits zwischen religiösem Bewußtsein und weltlichen Zwecken, zu lösen. Es gab noch kein eigentliches Seelendrama und nur ein solches konnte sich an diese Arbeit wagen . . . Der Pietismus war seinem Charakter gemäß mehr zur Lyrik und zum biblischen Epos geneigt. Er stand dem Treiben der Welt zu fern, als daß er Grund gefunden hätte, einen religiösen Konflikt mit ihr dramatisch zu gestalten. Auch religiöses Zartgefühl mochte ihn von der Darstellung religiöser Seelenkonflikte zurückhalten, die Abneigung des Pietismus gegen das Theater ist bekannt. Wohl greifen Bodmer, Klopstock, Lavater nach religiösen Dramenstoffen, aber es entstehen nicht eigentlich religiöse Dramen, vielmehr biblische Dramen."[4])

Dieses Urteil hat nur teilweise seine Berechtigung. Man darf an das empfindsame Bibeldrama nicht den Maßstab eines nach strenger Regel geformten Dramas legen. Das biblische Drama in der Fassung bei Klopstock erreicht als empfindsames Bibeldrama seine reinste Form. Auf das Hervorkehren einer dramatisch bewegten Handlung verzichtet der Dichter zu Gunsten der seelisch vertieften Spannung. Das empfindsame Bibeldrama bleibt immer nur Lesedrama. Eine theatralisch wirksame Aufführung ist kaum denkbar.

Nur als zeitgebundene Ausdrucksform ist das empfindsame Bibeldrama zu verstehen, als Versuch, ein Seelendrama zu schaffen. Die Wandlungen des literarischen Geschmacks und die verhältnismäßig lange Zeit ohne Bibeldrama, die zwischen dem Barock und der Empfindsamkeit lag, ergaben eine beinahe völlige Selbständigkeit des empfindsamen Bibeldramas.

Der Übergang vollzog sich keineswegs fließend. Mit Christian Weise (1642—1708) war der letzte bedeutsame Vertreter des biblischen Dramas vor dem Auftreten Pyras gestorben. Weises Spiele bewegten sich innerhalb der Schranken des Schuldramas und ihr erzieherischer Zweck wurde vom Dichter geflissentlich betont. Die Ziele jedoch, zu denen seine Lehrtätigkeit führen wollte, waren nicht mehr die des 16. Jahrhunderts. Gemäß den Wandlungen, die das ganze Leben in Deutschland seit dem dreißigjährigen Kriege durchgemacht hatte, konnte der Unterricht nicht mehr vorwiegend bürgerlich sein, wie ihn das 16. Jahrhundert verlangt hatte, sondern mußte sich den Anforderungen höfischen Lebens anpassen.[5]) Weises biblische Helden sprechen und benehmen sich wie die Menschen des 17. Jahrhunderts, in dessen Landschaft und Umgebung sie als echte Kavaliere leben.[6]) Diese Form des biblischen Schuldramas hatte sich selbst überlebt. Die pietistische Pädagogik des beginnenden 18. Jahrhunderts bereitete ihm schließlich ein Ende. Im Jahre 1718 wurden in ganz Preußen die Schulaufführungen verboten, und ähnliche Verbote ergingen in Sachsen und anderen Ländern. Eine fühlbare Lücke haben die Schuldramen nicht hinterlassen. Sie hatten längst aufgehört, ein Kulturfaktor zu sein.[7]) Ein Zeitraum von fast drei Jahrzehnten liegt zwischen dieser Form und der nächstfolgenden, die das Drama J. J. Pyras darstellt.

Weises Einfluß war erloschen, durch die Strömungen einer neuen Zeit vergessen. Doch unterblieben Bearbeitungen biblischer Stoffe in diesem Zwischenzeitraum nicht gänzlich, auch abgesehen von den Jesuitenspielen, deren Entwicklung nie ganz unterbrochen wurde und bis in unsere Zeit fortdauert. Schon in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhundert verfaßte Sebastian Sailer biblische Dramen im schwäbischen Dialekt. Diese Stücke sind aber trotz ihrer Originalität nur als Gelegenheitsstücke zu bewerten und blieben auf die Heimat des Dichters beschränkt. Ferner stand in diesen Jahren auch das biblische Oratorium in hoher Blüte. (Vergl. Händel: Saul 1738, Israel in Ägypten 1739, Josua 1747 u. a. m.) Doch die Textunterlagen, die hier allein zur Beurteilung vorliegen, lassen keine wechselseitige Beziehung zum eigentlichen Bibeldrama erkennen. „Das deutsche Oratorium wollte nicht so sehr reines Drama, sondern ein Werk zur Erbauung und Vertiefung der Andacht sein."[8]) In dieser Hinsicht kam es dem empfindsamen Gefühl nahe. Das religiöse Singspiel ist aus ihm erwachsen und führt, wenn auch in bescheidenem Maße, neben den weiter bestehenden unbedeutenderen Oratoriendichtungen die Form des biblischen Musikdramas weiter.

Erst durch Pyra, der trotz seiner Jugend einen bedeutenden Namen im Kreise zeitgenössischer Dichter besaß, erfuhr das Bibeldrama eine Wiederbelebung und Neugestaltung, aus dem Geiste des Pietismus, der seine Dichtung erfüllte, und damit in umfassenderer Weise: aus dem Geist der Empfindsamkeit.

B. Hauptteil.

I. Die Wandlungen des empfindsamen Bibeldramas.

1. Kapitel.

Wiederverwendung biblischer Motive im Drama und neue Ausdrucksform: Das Dramenfragment von J. J. Pyra.

Die Nachrichten über Pyras dramatische Tätigkeit sind gering. Nur einem Zufall verdanken wir die handschriftliche Überlieferung seines Dramenfragments „Saul," das uns erst überhaupt berechtigt, ihn auch als Bibeldramatiker zu bezeichnen. Wann Pyras schöpferisch-dramatische Tätigkeit einsetzte, läßt sich quellenmäßig nicht belegen. Daß er sich allerdings schon vorher theoretisch mit den Regeln des Dramas beschäftigt hatte, geht aus den Nachrichten über sein Studium von Racines „Iphigenie" hervor, die Gottsched als Musterstück übersetzt hatte (Leipzig 1732).[9]) Ferner aus den Anmerkungen, die Pyra über Gottscheds „Cato" und dessen mit den Gesetzen des Aristoteles im Widerspruch stehende Regeln niederschrieb.[10])

In Schmids Nekrolog heißt es: „Lohensteins Werke gerieten ihm in die Hände und diese erweckten früh in ihm die Lust, Verse zu machen."[11]) Daraus läßt sich vielleicht der Schluß ziehen, daß Pyra durch Lohenstein auch zu dramatischen Gestaltungen angeregt wurde.[12]) Gleichfalls in Schmids Nekrolog findet sich folgende Stelle: „... Zu Halle (in den Jahren 1734 bis 1738) verfertigte Pyra auch ein Trauerspiel ‚Jephta' und fing ein anderes ‚Agag' an. In beiden hatte er versucht, die Chöre der Alten wiederherzustellen; aber von beiden ist die Handschrift nachher in die Hände seines Bruders geraten und bei diesem verloren gegangen."[13]) Diese Nachricht ist nur teilweise richtig. Daß das Drama „Jephta" wirklich vorhanden gewesen sein muß, beweist folgender Bericht in Schmids Nekrolog: „Gleim und Kleist waren eben nach Berlin gereist, um das Trauerspiel des Dichters ‚Jephta' zu sehen, das er von seinen Schülern

aufführen lassen wollte. Als sie ankamen, ward ihnen Pyras Sarg entgegengetragen“ (14. 7. 1744).[14]) Auch bei Jördens findet sich ein ähnlicher Hinweis, der gleichfalls auf zwei Dramen Pyras „Jephta“ und „Agag“ Bezug nimmt.[15]) In diesen Äußerungen ist aber die Bezeichnung eines Dramas mit dem Titel „Agag“ falsch. Vielmehr ist diese Bezeichnung nur der irrtümliche Titel für das fragmentarisch erhaltene Trauerspiel „Saul“, in dessen umfangreicherer zweiter Bearbeitung der Amalekiterkönig Agag neben Saul eine nicht unbedeutende Rolle spielt. In welcher Weise uns dieses Saulfragment erhalten wurde, läßt sich aus S. G. Langes „Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe“ erkennen. Es heißt da wörtlich: „Von dem Herrn Gleim, Berlin, den 26. 7. 1746: Ich habe Ihnen allerhand zu schreiben, aber hurtig, der Bruder des Herrn Pyra hat sich endlich wiedergefunden. Er hat mir gegeben, was er von Saul gehabt hat und hierauf ist er wieder weggereiset. Er wird vermutlich bald wiederkommen, alsdann soll er an Sie schreiben. Saul ist sehr unvollkommen. Es fehlet wenigstens die Hälfte vom Ende und der Anfang gleichfalls. Es sind keine Namen der redenden Personen beigesetzet und die Verse sind oft nur halb und oft doppelt. Dennoch möchte ich gern etwas davon konservieren. Ich will versuchen, das Beste in Ordnung zu bringen und als Fragment etwa einmal herauszugeben. Ich wollte, daß wir einmal zusammen durchsehen könnten, was des Druckes wert sei.“[16]) Bei dieser Absicht Gleims ist es geblieben. Ihre Ausführung erfolgte nie.

Das Dramenfragment, das aus zwei zeitlich voneinander getrennten Fassungen besteht, ist im Original unter Pyras handschriftlichem Nachlaß im Quartant 122 erhalten, der zur Zeit im Archiv des Gleimhauses in Halberstadt aufbewahrt wird. Das Entgegenkommen der Archivverwaltung ermöglichte mir die Einsicht in diesen Nachlaßband und somit die Herstellung einer einwandfreien Textunterlage.

Die erste Fassung des Sauldramas mit der beigefügten Datierung 1738—1740 ist in Pyras Hallenser Studentenzeit entstanden. Die Wiederaufnahme der Stoffbearbeitung, die sich mit einer Jahreszahl nicht belegen läßt, erfolgte m. E. in Berlin, eine Ansicht, die auch G. Waniek vertritt.[17]) In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts — Pyra lebte von 1742—1744 in Berlin als Konrektor — nahm in den literarischen Kreisen Berlins die dramatische Dichtung einen starken Aufschwung, der auch mit der Pflege des Theaters im Zusammenhang stand, das in jener Zeit größere Beachtung erfuhr. Neben Übersetzungen französischer Stücke, die seit dem Januar 1743 durch die Schönemannsche Truppe aufgeführt wurden, kamen auch

deutsche Dramen zur Darstellung. Pyra gehörte mit zu den wenigen, die den vielen Übersetzungen eigene Werke entgegensetzen wollten. Und seine Versuche sind um so bemerkenswerter, als Pyra nach neuen, dem Wesen der Gattung angemessenen Formen suchte.[18]) Mit dieser Absicht des Dichters ist die praktische Bedeutung des Dramas gekennzeichnet. Pyra war bemüht, durch die Verwendung seiner dramatischen Theorien im selbstgeformten Drama seine Anschauungen über das Wesen des Dramas nachdrücklicher zur Geltung zu bringen.

Im Zusammenhang mit der Wahl seines Stoffes steht die Zeitströmung jener Jahre, der Pietismus. Pyra selbst kommt in seinem Lehrgedicht: „Tempel der wahren Dichtkunst" (1737) zu dem mit Begeisterung ausgesprochenen Glaubensbekenntnis, daß „die wahre Poesie ausschließlich die religiöse und zwar die christlich-religiöse" sei. Das verinnerlichte Christentum, wie es der Pietismus zum unveräußerlichen Eigentum des Gemütes gemacht hat, soll der ausschließliche und allein würdige Stoff der Dichtung werden.[19])

Vielverheißend ist dieses Bekenntnis, das vor allem in seinen Oden zum Ausdruck kommt. Das Dramenfragment „Saul" ist in seiner Grundstimmung aus der gleichen Geisteshaltung entstanden. Denn der Einfluß pietistischer Kreise, denen Pyra in Halle angehörte, bestimmte nachhaltig seine Entwicklung. Joachim Lange, der Vater seines Freundes, gehörte zu den führenden Vertretern des Pietismus in Halle. In seinem Hause verkehrte Pyra viel und erfuhr in dieser Umgebung die tiefe Wirkung einer Empfindungswelt, die der religiös-empfindsamen Veranlagung des Dichters entgegenkam.

Die Stoffquelle zu dem Dramenfragment ist 1. Sam. 15. Aber Pyra folgte nicht in allen Einzelheiten der gegebenen Vorlage, sondern brachte auch eigene Motive in den Aufbau der Handlung. So berichtet z. B. die Bibel nichts von einer Tochter Agags, sie kennt nicht das Motiv der Liebe von Agags Tochter zu Saul, ebensowenig die Beziehungen des Feldherrn Abner zu Agags Tochter. Auch ist die seelische Spannung Sauls in ihrem inneren Widerstreit zwischen der Liebe zu seiner Gemahlin und zu Agas Tochter der biblischen Überlieferung unbekannt. Waniek vermutet, daß in dem ersten, noch in Halle entworfenen Plan ein engerer Anschluß an die Bibel beabsichtigt gewesen war,[20]) eine Ansicht, der jegliche Grundlage fehlt.

Die Eigenwilligkeit in der Hinzufügung erfundener Motive ist der Bekanntschaft mit den Theorien Bodmers und Breitingers zu verdanken. Pyra vertritt in seiner Eigenschaft als Bibeldramatiker den Standpunkt, daß die Phantasie des

schaffenden Dichters nicht gehemmt werden dürfte, wenn die Bibel nur den Grund, das Motiv der Erdichtung darbiete.[21]) Es fragt sich nun, wie Pyra seinen Stoff dramatisch zu gestalten suchte. Das biblische Motiv an sich ist mit dem Begriff „empfindsam" schwer zu vereinen. Nur die Darstellung einzelner Personen und sprachliche Elemente lassen Züge der Empfindsamkeit erkennen. Der äußere Rahmen des Geschehens ist der Sieg Sauls über die Amalekiter. Zwei Kernpunkte tragischer Konflikte stehen im Mittelpunkt, einmal die Übertretung des göttlichen Gebotes: „So zeuch nun hin, und schlag die Amalekiter und verbanne sie mit allem, das sie haben. Schon' ihrer nicht; sondern töte beide, Mann und Weib, Kinder und Säuglinge, Ochsen und Schafe, Kamele und Esel", und ferner die unerlaubte Liebe Sauls zu Agags Tochter. Gerade dieses Problem: Mann zwischen zwei Frauen, wird der Anlaß zur Katastrophe. Saul empört durch diese verbotene Liebe sein Volk und seine Gemahlin. Dieser Konflikt kann nur, wie man vermuten darf, mit dem tragischen Tode der Tochter Agags schwinden. So sollte die Schuld Sauls nach dieser Seite hin vertieft werden.

Den Kausalzusammenhang zwischen Schuld und Katastrophe, der zum Wesen dramatischer Komposition gehört, suchte Pyra durch sein Drama zu erweisen. Die Bewertung der Dichtung wird freilich dadurch erschwert, daß von ihr nur ein Fragment vorliegt. Aber die oben angedeutete Absicht Pyras ist unverkennbar. Zu ihrer Beurteilung darf es nicht unterlassen werden, den Kritiker und Theoretiker Pyra heranzuziehen. In dieser Hinsicht geht Waniek in seiner Pyrabiographie sogar so weit, ihn als „Vorläufer Lessings" hinzustellen.[22]) Mit einer gewissen Einschränkung ist das Urteil berechtigt. In der Schrift „Fortsetzung des Erweises, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe", hat sich Pyra eingehend auch mit Gottscheds „Cato" auseinandergesetzt und dabei seine Anschauung über das Wesen des Dramas dargelegt. Nur das Hauptsächlichste sei hier wiedergegeben. Auch für ihn liegt der eigentliche Zweck der Tragödie darin, Schrecken und Mitleid zu erregen, damit die Seele des Zuschauers durch diese Gemütsbewegungen von allerlei sittlichen Krankheitsstoffen gereinigt werde; unorganische Zusammenfügung von Handlungen tadelt er. Das Wichtigste sagt er über die Katastrophe. Aristoteles hatte die Schuld des tragischen Helden nur deshalb gefordert, damit der Zuschauer mit dem Unglück des Helden leiden könne, damit er durch die Furcht, es könne ihm ein Gleiches geschehen, erschüttert werde. Also war sie nur zur dramatischen Charakterzeichnung erforderlich, zum Zweck der spezifisch tragischen Wirkung. Pyra stellt

sie dagegen in den Dienst der dramatischen Komposition, sie ist ihm das Mittel zur dramatischen Einheit. Die Katastrophe muß mit der Haupthandlung, mit dem Willen des Helden, ursächlich verbunden sein. Ich zitiere Pyra wörtlich: „Die Hauptperson muß etwas in Willens haben, dadurch sie unglücklich wird oder sich endlich aus dem Unglücke herausgerissen sieht. Das theatralische Unglück aber muß eine Folge der Fehler des Helden sein."[23]) Damit hatte Pyra das Wesentliche der neuen Tragödie der Freiheit, in der sich der Held sein Schicksal selbst bereitet, umrissen. Theoretisch hatte er hier, wie in der Anlage Sauls praktisch, Schuld und Katastrophe in ursächlichen Zusammenhang gebracht. Ferner kommt er auf das Gesetz der drei Einheiten zu sprechen. An seiner Bedeutung für das dramatische Gefüge hält er fest, betont aber ausdrücklich, daß es sich wichtigen Forderungen, z. B. der inneren Wahrscheinlichkeit, unterordnen müsse. „Es ist im Grunde viel verwerflicher, wenn man auf einem Platze geschehen läßt, was natürlicherweise nicht geschehen kann, als wenn man in jeder Handlung einen neuen Ort nimmt." Er findet auch den Grund, warum die moderne Tragödie gerade an diese Einheit weniger gebunden sei, indem er darauf hinweist, daß man „die Chöre ohne Grund aus den modernen Trauerspielen verwiesen habe.[24]) Damit fehle seiner Ansicht nach die Verbindung der Handlungen.[25]) Wie sehr Pyra mit dieser Kritik den Beifall seiner Zeitgenossen errang, beweist eine Äußerung Bodmers, die besagt, daß Pyra „trefflich verstanden habe, was zu einer guten Tragödie gehöre."[26])

Diese kritische Auseinandersetzung und die Anlage des Sauldramas ermöglichen in diesem Zusammenhang Pyra als Vorläufer von J. Elias Schlegels antikisierenden Dramen anzusehen und ihn in den geistesgeschichtlichen Vorgang der allgemeinen Wendung vom französischen Klassizismus zur sophokleisch-euripideischen Tragödie einzubeziehen.[27])

Das Saulfragment liegt, wie bereits erwähnt wurde, in zwei Fassungen vor. Die erste Bearbeitung des Stoffes, die etwas mehr als eine ausgearbeitete Szene enthält, umfaßt 251 Zeilen. Aus diesem Bruchstück, das Wechselreden der Ältesten Israels über den Krieg Sauls mit den Amalekitern enthält, auf den weiteren Verlauf der Handlung zu schließen, ist unmöglich. Umfangreicher ist die zweite Fassung, die 2875 Zeilen umfaßt und in ihrem stofflichen Aufbau in drei Akte gegliedert werden kann. Es kommt freilich mehrfach vor, daß die einzelnen Niederschriften dieser Bearbeitung sich überschneiden, d. h. daß Gedanken, die in einer Szene bereits ausgesprochen worden sind, in einer der nächstfolgenden in kürzerer oder längerer

Ausführung wiederkehren. Die kritische Darstellung darf daran keinen Anstoß nehmen, da es sich ja nur um ein Fragment handelt, in dem Pyra, nach dem handschriftlichen Text zu urteilen, kaum Streichungen oder grundlegende Änderungen vorgenommen hat.

Die erste Fassung ist im Versmaß des reimlosen Alexandriners gehalten. Sicherlich ist diese Form auch in dem verlorengegangenen Drama „Jephta" angewendet worden. Die jüngere Bearbeitung dagegen weist ein anderes Versmaß auf. Das Kunstdrama des aufklärerischen Klassizismus hatte nach dem Musterbeispiel von Gottscheds „Cato" den Alexandriner beibehalten. Pyra sucht eine flüssigere, für die dramatische Bewegung geeignetere Form und verfällt zunächst auf den Hexameter, den später auch Bodmer als Hauptvers für das deutsche Trauerspiel empfahl.[28]) (In dem Nachlaßband Pyras, der dem Verfasser vorgelegen hat, sind entsprechende Übungen durch eine begonnene Übersetzung der Ilias belegt.) Aber dieser Vers erschien ihm im weiteren Verlauf seiner theatralischen Bemühungen für den dramatischen Stil zu lang; er verkürzte ihn, indem er den ersten Versfuß am Anfang fortließ. So erhielt er einen fünffüßigen daktylisch-trochäischen Vers. Vereinzelt finden sich auch im „Saul" Hexameter eingestreut. Ob sie zum Zweck größerer Abwechslung eingeführt worden sind oder Restbestände einer älteren Fassung darstellen, mag dahingestellt bleiben.[29])

Die Nachricht, daß Pyra in seinen Dramen versucht habe, die Chöre nach „Art und Weise der Alten" wiederherzustellen, hat große Wahrscheinlichkeit für sich.[30]) Allerdings gestatten die fragmentarischen Fassungen keinen klaren Einblick in die Stellung, die der Chor im Gefüge des Dramas haben sollte. In beiden Fassungen finden sich Gesänge, bzw. Reihn, die sich durch ihr daktylisches Versmaß und durch den Reim hervorheben. In der älteren Stoffbearbeitung ist am Schluß einer in sich zusammenhängenden Scene eine Chorpartie angefügt (I, Z. 190—230). In der jüngeren Bearbeitung dagegen fehlt der Chor an den entscheidenden Stellen. Nur eine kleine Chorstelle (II, Z. 35—52) ist am Schluß der ersten Scene erhalten. Gedanken aus der älteren entsprechenden Chorpartie sind hier übernommen worden. Daß die Hinzufügung größerer Choreinlagen in der Absicht des Dichters gelegen haben mag, beweisen leere Blätter in der handschriftlichen Überlieferung. Gerade an den Ruhepunkten der Handlung, in der vorliegenden Ausgabe vor dem 10. und 15. Auftritt, deuten jeweils fünf bis sechs unbeschriebene Seiten auf die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme.

Auf die selbständige Wirkung des Chores wird da verzichtet, wo der Dichter den Chor in die Handlung des Dramas eingreifen läßt. Im 10. und 16. Auftritt sind uns Proben dieser Dialogtechnik erhalten. Der Chor wird „handelnde Person". Er hebt sich nicht durch ein besonderes Metrum hervor. Das Versmaß des gewohnten Dialogs ist beibehalten.

Die fragmentarische Form des Dramas bedingt es, daß sich der Erfassung der Charaktere der handelnden Personen nicht geringe Schwierigkeiten entgegenstellen. Auf ein in sich abgeschlossenes Bild der Personen muß man verzichten. Das Personenverzeichnis ist klein, ganz im Gegensatz zu den biblischen Dramen Christian Weises. In zwei seelische Spannungsverhältnisse läßt sich das dramatische Geschehen zerlegen. Einmal ergibt sich ein Beziehungsklomper zwischen Agag, Saul und Agags Tochter. Der König sucht aus Liebe zu Agags Tochter den Amalekiterfürsten vor der Wut des Volkes, das seinen Tod verlangt, zu schützen. Die Gewissenlosigkeit, die ihn zur Mißachtung des göttlichen Gebotes verleitet hat, treibt ihn auch im Verlaufe der Handlung dazu, daß er mit allen Mitteln sein Ziel zu erreichen sucht: Agag zu retten und seine Tochter zur Frau zu gewinnen. Ferner besteht ein Beziehungszusammenhang zwischen der Königin, Saul und Agags Tochter. Saul fühlt, wie schwer der Konflikt ist, in den er sich verstrickt sieht. Er muß die Königin verstoßen, wenn er Agags Tochter zur rechtmäßigen Gemahlin machen will. Und doch scheut er sich, diesen Treubruch zu begehen, in dem Bewußtsein, dadurch unrecht zu handeln. Die Lösung der Konflikte bleibt infolge der fragmentarischen Dramenform unentschieden.

Alle anderen Personen, die im Gefüge des Dramas vorkommen, Abner, Samuel, die Ältesten, sind Episodenfiguren. Eine ausgesprochene Entwicklung der Charaktere läßt sich kaum nachweisen. Die Menschen des Dramas entfalten ihre Anlagen, ohne zu tragischer Wirkung zu gelangen. Vielleicht sollte sie den letzten beiden Akten vorbehalten sein.

Im Gegensatz zu dem erst selbstsicheren, dann aber kleinmütigen Saul der biblischen Vorlage formt Pyra seinen Helden zu einem empfindsamen König. Saul weiß, daß er sich gegen Gottes Gebot versündigt hat. Doch nicht ein einziges Mal findet er den Mut, sein Schicksal mannhaft auf sich zu nehmen und Gottes Gericht mit Fassung zu ertragen. Er gefällt sich darin, sein Geschick zu beklagen und zu bejammern. Die Gewißheit seiner Schuld, seiner Minderwertigkeit, äußert sich in seinen Handlungen. Beim Blutgericht sprich er Agag aus Liebe zu dessen Tochter frei. Seinem empfindsamen Gefühl widerstrebt es, den wehrlosen Gegner, den er im Kampfe bereits

geschont hat, jetzt zum Tode zu verurteilen. An anderer Stelle haben wir den gleichen Eindruck einer ausgesprochen gefühlvollen Natur. Seine Liebe zu Agags Tochter bedrückt und beglückt ihn zu gleicher Zeit. Seine Gemahlin will er nicht verstoßen und doch wiederum auf die Liebe zu der Königstochter nicht verzichten. Wiederholt klagt er: „Ohn' sie bin ich nicht glücklich, mit ihr unselig." Er ist unentschlossen, haltlos, immer von der Furcht gequält, daß das Strafgericht über ihn hereinbrechen wird. Im dritten Akt, am Ende des Fragments, erreicht diese Zaghaftigkeit und innere Unsicherheit Sauls, die vor der drohenden Wirklichkeit nicht standhalten kann, ihren Höhepunkt. Auf die drohenden Fragen Samuels, ob er das göttliche Gebot erfüllt habe, muß Saul im Bewußtsein seiner Schuld alle Verfehlungen bekennen. Unter der Schwere der Anklagen bricht der König innerlich zusammen.

Der Charakter des Amalekiterkönigs ist im Gegensatz zu dem Wesen Sauls angelegt. Nur einmal unterliegt Agag gefühlsmäßigen Regungen. Seine Tochter hat vor Saul um Gnade gebettelt. Die harten Worte des Vaters haben sie so erschreckt, daß sie in Ohnmacht gefallen ist. Jetzt offenbart Agag sein väterliches Empfinden und nimmt an dem Schicksal seines Kindes rührenden Anteil. Im Grunde genommen aber ist Agags Auftreten zielbewußt und bestimmt. Pyra versuchte dadurch die Haltlosigkeit Sauls wirksamer hervorzuheben. Agag ist der Feind Israels und nichts vermag ihn von dieser kriegerischen Stimmung abzubringen. Er wirkt hochmütig, prahlerisch, wenn er Schmähungen gegen das Volk Israel ausstößt. Er ist der ungebärdige Feind, furchtbar, „gleich einem Leu, in der Höhle." Am stärksten veranschaulicht die Blutgerichtsscene seine Feindseligkeit. Er will lieber trotzig zu Grunde gehen als um Gnade flehen. Agag offenbart hier Züge von Heroismus, die man bei Saul vergeblich sucht. Nach der Scene, in der seine Begnadigung erfolgt, erfahren wir nichts mehr über ihn.

Es läßt sich aus dieser Gegenüberstellung wohl der Schluß ziehen, daß Pyra eine möglichst antithetisch gerichtete Charakterisierung beabsichtigte. Denn die gleiche Form der Antithese finden wir in der Auffassung und Anlage der weiblichen Charaktere wieder. Agags Tochter, deren Namen wir niemals erfahren, ist dem Grundzug ihres Wesens nach der stets auf seinen Vorteil bedachte Verstandesmensch. Diese Auffassung wird da besonders deutlich, wenn ihre Ehre, ihre königliche Stellung auf dem Spiele steht. Eine kurze Charakteristik, die Abner von ihr entwirft, spricht für diese Annahme:

„Welch ein edles, majestätisch Betragen!
Welch ein Gang, wie ungezwungen und edel!

Welch ein zarter und regelmäßiger Körper!
Alles sind Meisterstücke der schaffenden Hände.
Warum ist so viel Stolz und Schönheit vereinigt?"

Spöttisch und überlegen weist sie Abner zurück, der um sie, die Königstochter, zu werben wagt:

„Was erkühnst du dich zu mir hier zu reden?
Du, ein Knecht des Saul, zur Tochter des Agag?
Hat dein Blick nie die uns trennende Höhe,
Wo ich über dir steh, aus der Tiefe gemessen?"

Hochmütig gibt sie Abner zu verstehen:

„Genug, ein Knecht ist der Tochter des Agag nicht würdig."

Die Liebe, die ihr Saul entgegenbringt, verschmäht sie:

„Ich bin nicht gut genug, dein Kebsweib zu werden,
Scheide dich von ihr, verlangst du die Tochter des Agag."
(Gemeint ist die Verstoßung der rechtmäßigen Königin.)

Sie ist sich ihrer Würde als Königstochter bewußt. Entweder schenkt ihr Saul seine ganze, ungeteilte Liebe, oder sie verzichtet auf seine Werbung und hält den Tod für die beste Lösung aus schmachvoller Gefangenschaft. Ihre leidenschaftliche Sinnesart beweist sie ferner noch in der Furchtlosigkeit vor dem Tode:

„Ich muß herrschen,
Oder ich nehme mein Herz mit hinunter zur Hölle!"

Ihr Stolz schwindet selbst nicht vor der Güte der Königin, die sie wie ihre eigene Tochter aufnehmen will. Abweisende Härte spricht aus ihren Worten:

„Nein, die Tochter des Agag verlanget nicht Gnade!"

Die Klage um den Tod ihrer Angehörigen, die Sorge um das Schicksal ihres Vaters veranlaßt sie bisweilen auch zu gefühlvollen Äußerungen. Doch diese vorübergehenden Stimmungen sind nur von untergeordneter Bedeutung, da sie keine grundlegenden Wandlungen ihres herrschsüchtigen und selbstbewußten Charakters herbeiführen.

Sauls Gemahlin, die in der dramatischen Verwicklung wahrscheinlich die Katastrophe herbeiführen sollte, tritt uns nur in einer Scene entgegen. Sie folgt in ihrer Handlungsweise nur den Regungen ihres Gefühls. Von der Treue ihres Gemahls ist sie fest überzeugt und sie kennt kein anderes Glück als die Liebe zu ihm und zu ihren Kindern. Als Saul in den Kampf zieht, kennt sie nur die Sorge um ihn und um das Schicksal seines Volkes. Und jetzt, als Saul zurückgekehrt ist,

sucht sie wieder nur ihr häusliches Glück, das ihre Welt umfaßt. Wie sich diese Königin in ihrer Gegensätzlichkeit zu Agags Tochter mit ihrem Schicksal abfinden und den Konflikt lösen wird, erfahren wir nicht.

Die anderen Personen des Dramas, Abner, die Ältesten sind, wie schon erwähnt, Nebenfiguren, die durch böswillige Ratschläge die Schuld Sauls vertiefen und durch ihre Handlungsweise die Verzagtheit des Königs noch deutlicher hervorheben. Eine Nebenhandlung, die sich zwischen Abner und der Königstochter abspielt, ist meiner Ansicht nach nur deshalb eingefügt, um die Bedeutung des Besitzes von Agags Tochter zu betonen, die nur einem königlichen Herrscher angehören kann.

In der Charakteristik des Samuel hat sich Pyra durchaus an die biblische Quelle gehalten. In seinen Worten scheint sich auch die religiöse Einstellung des Dichters, seine Gläubigkeit und Ehrfurcht vor Gott zu offenbaren:

„Weisester König, der du über die Erde und Himmel
Und dein Juda hier auf dem Gnadenstuhl herrschest,
Ja, dein Zepter ist gerade, dein Wollen ist heilig!
Du hast alles geschaffen, du kannst es auch richten!
Törichte, die sich zu Meistern erkühnen!"

Samuel steht mit Gott in Verbindung; seine Worte sind heilig. Vor dem Propheten beugt sich der König und erwartet demütig Gottes Strafgericht.

Es sei schließlich kurz auf die Sprache des Saulfragments und ihre Ausdrucksmöglichkeiten eingegangen. Entscheidend ist, daß Pyra seinen lyrischen Sprachstil zum Teil auch auf sein Drama übertragen hat. Die belebte Natur und der gefühlvolle Mensch in ihren wechselseitigen Beziehungen bilden vorzugsweise den Inhalt der hymnenartigen Chorpartie in der älteren Fassung. Die schon an englischen Dichtungen (Thomson) gebildete empfindsame Weltanschauung, die Freude an der Natur, an den Gestirnen, ausgesprochene Elemente idyllischer Dichtung, kommt oft zum Ausdruck. Als Beispiel soll eine Stelle aus dem Monolog von Agags Tochter angeführt werden:

„. . . . Wenn ich schlaflos oft liege,
Und du indes, mit silbernen Hörnern gezieret,
Deinen stillen Wagen im nächtlichen Laufe
Über den Himmel sacht in Verschwiegenheit lenkest,
O, wie könnt ich wohl aufhören zu klagen!
Nein, ihr Augen, ihr müßt euch in Ströme verwandeln
Und mein Mund von Seufzern in Ewigkeit schallen."

Gern werden zur Darstellung einer Gemütsstimmung Bilder aus der Natur verwendet:

„König, was seufzt du, was vor Wolken verdunkeln
Durch die Nacht der Betrübnis die vorige Klarheit
Deiner mit Krone und Palme umzogenen Stirne?“

In den Worten Samuels sind zur vergleichenden Wiedergabe seiner Gefühle elementare Naturgewalten in das Sprachbild hineingezogen. Interjektionen finden sich bisweilen in dichter Folge hintereinander:

„Ach ihr Götter, ach Vater, ach Mutter, ach Bruder!“

Gefühlsbetonte Adjektive und Substantive, die auf eine stark dynamische Veranlagung des Dichters schließen lassen, herrschen im Ausdruck vor. Daneben fehlen aber auch nicht rationalistische Sprachwendungen, die besonders in den jähzornigen Gefühlsaufwallungen Agags, in den Lästerreden, die er gegen Saul und das Volk Israel führt, sowie in der Ausmalung der Kampfscenen und der Beschreibung des Untergangs der Amalekiter zur Erscheinung kommen. Ab und zu gefällt es dem Dichter, moralisierend-belehrende Bemerkungen einzuschieben, die auf seine didaktische Veranlagung hinweisen. (Man darf ja auch nicht außer Acht lassen, daß Pyra in seiner Eigenschaft als „Schulmeister“ eine besondere Neigung zu lehrhafter Betrachtungsweise besessen haben mag.) Es heißt z. B. mit Beziehung auf den König, der sein Amt mit Einsicht führen soll:

„Mit dem Stahl in der Faust getraust du dir trotzig
Alles zu zwingen, durch alle Gefahren zu dringen.
Aber das Zepter darf man so verwegen nicht brauchen,
Nicht damit nur zerschmettern, nein, weislich regieren.“

Saul selbst ist von der schweren Verantwortung seines Königtums überzeugt:

„O wie schwer ist doch das stolze Gewicht eines gekrönten [Hauptes!
Es überwieget sehr weit die Schwere des Helmes.
Herrschende Hände sind oft am meisten gebunden,
Der, den alles muß fürchten, muß selber sich scheuen.“

Anmaßung ist verwerflich:

„Ein Untertan ist nicht ein Richter seines Haupts!“

Selbstverzicht wird belohnt:

„Doch die Erniedrigung kann die Erhöhung gebären!“

Nie soll man blindlings seinem Glück vertrauen:

„Überlaß dich nicht ganz der Verzückung der Wollust!
Auch auf Sonnen folgen oft Regen und Donnern!“

Es ist die Pflicht eines Untertanen, auf seines Herrschers Wohl zu sinnen:

„Denn ein redlicher Knecht wälzt stetig die Sorgen
In der Brust für seines Königs Wohlfahrt!"

Nur mit vorsichtiger Zurückhaltung läßt sich ein Gesamturteil über diese Dichtung Pyras abgeben. Man muß bei einer kritischen Stellungnahme immer die Tatsache berücksichtigen, daß eine fragmentarische Dramenfassung vorliegt. Meiner Ansicht nach läßt sich die Dichtung nicht als rein „empfindsames Bibeldrama" bezeichnen, etwa in der Art von Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams". Pyra vermag sich noch nicht von überkommenen Auffassungen völlig zu lösen und sein Drama nur auf das seelische Spiel, auf das gefühlsmäßige Erfassen der Personen zu beschränken.

Es dürfte allerdings unschwer zu entscheiden sein, — wenn man überhaupt das Recht hat, auf Grund von Vermutungen den Lebensgang eines Menschen bestimmen zu wollen — wie die weitere Entwicklung des Dramatikers Pyra verlaufen wäre. Seiner Veranlagung entsprechend und unter Berücksichtigung des Einflusses von Klopstock, der sicherlich entscheidend auf ihn gewirkt hätte, wäre wohl eine Wendung zu ausgesprochener Empfindsamkeit erfolgt. An manchen Ansätzen des Dramas erkennt man schon den Übergang zu der neuen Stilepoche, der Empfindsamkeit. Jedenfalls ist die Dichtung Pyras der Versuch, einen dem Zeitgefühl entsprechenden neuen Dramenstil zu finden.

2. Kapitel.

Das empfindsame Bibeldrama. Dramatisierte biblische Geschichten.

Friedrich Gottlieb Klopstock. Meta Klopstock.

Die Absicht, neben seiner Bedeutung als epischer Dichter auch als Dramatiker die Bewunderung seiner Zeitgenossen zu erringen, bestimmte Klopstock, einen biblischen Stoff in einem Trauerspiel zu formen. Die Abfassung seines ersten Dramas „Der Tod Adams" fiel zeitlich mit der Arbeit am 8. und 10. Gesang der Messiade zusammen. In diesen Gesängen des gewaltigen Epos war die Person Adams in den Vordergrund der Dichtung gerückt. Die eingehende Beschäftigung mit der Figur „des ersten Menschen", ein Sichversenken in den Seelenzustand vor seinem Tode, gab Klopstock die Veranlassung zu diesem Drama, das in seiner Art den Höhepunkt empfindsamer Bibeldramatik darstellt.

Die ernsten Epen jener Zeit wollten meist durch die christliche Mythologie gleichzeitig die aesthetischen wie religiösen Neigungen des modernen Menschen befriedigen. Mit diesen Forderungen wollte Klopstock auch das Drama in Einklang bringen. Sein Bedürfnis nach Versinnlichung der überirdischen Mächte war allzu groß, als daß er selbst hier darauf hätte verzichten können. Die Gestalten der Offenbarung erschienen ihm freilich auch für das ernsthafte Trauerspiel noch „allzu heilig und ernsthaft". Aber im Vorbericht zum „Tod Adams" sagt er: „Es führt uns ein Vorhof zu dem Heiligtum. Was in dem Vorhof geschieht, hat, wenn ich das Wort sagen darf, noch eine gewisse Miene von Weltlichkeit." Damit wollte er also sagen, daß die weltlichen Männer der Offenbarung sehr wohl in einem Trauerspiel verwendet werden können.[31]) Klopstock hat sich über die Erlebnisform, die seinem Dichten zu Grunde lag, an einer Stelle seiner prosaischen Schriften geäußert: „Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Aktion, in welche sie unsere Seele setzt; überhaupt ist Aktion zu unserem Vergnügen wesentlich. Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen."[32]) Dadurch kennzeichnete er seine Stellungnahme gegen Gottsched, dessen Ideal der „Dichter von Vernunft" war und der dies etwa in folgenden Worten zum Ausdruck brachte: „Nein, ein wahrer Dichter muß ja sowohl als ein anderer Mensch, ja noch mehr als alle, die sich ins Schreiben mischen, eine gesunde Vernunft, richtige Begriffe von Dingen und eine große Kenntnis von Künsten und Wissenschaften haben."[33]) Klopstock bildete die vollständige Reaktion gegen diese starre, rationalistische Forderung. In ihm brach etwas Neues durch. Er zog seine tiefsten Kräfte aus jener Strömung, der Gefühl und Innerlichkeit das Höchste sind; ein starker Gottesglaube beherrschte ihn. Dem Pietismus ist zwar Klopstock nie als überzeugter Anhänger gefolgt, wohl aber wurde er von den Grundgedanken dieser Bewegung beeinflußt, die in ihrem Streben nach unmittelbarer Erlebniswahrheit, nach Ursprünglichkeit und seelischer Ergriffenheit auch in die weltliche Dichtung als Empfindsamkeit überströmten und die eigentlich dichterischen Kräfte lockerten.[34])

Daß Klopstock mit seinen dramatischen Dichtungen vom klassizistischen Vorbild der Franzosen loszukommen suchte, scheint zwar für eine gewisse Zielstrebigkeit zu sprechen. In ihrer Grundauffassung aber sind seine Bibeldramen, in erster Linie das Trauerspiel „Der Tod Adams", aus dem Geist jener empfindsamen Welt zu verstehen, auf die die Engländer Young, Rowe, Gray maßgebenden Einfluß hatten. Besonders ist für ihn die Auffassung Youngs bestimmend, wenn dieser sagt:

„Horche tief in deiner Brust, lerne die Tiefe, den Umfang, den Gang und die ganze Stärke deiner Seele kennen; stifte eine Vertraulichkeit mit dem Fremdlinge, der in dir ist . . . Habe für dich selbst Ehrfurcht."[35])

Aber nicht aus einer passiv-mystischen Versenkung in die Gottheit, nicht aus einem tatenlosen Anschauen Gottes entspringt die religiöse Weltanschauung Klopstocks, sondern einem unablässigen, leidenschaftlichen Kampf um das Erfassen Gottes mit allen Erlebniskräften seiner Seele. Für ihn ist das die höchste Aufgabe des Menschen. Das Reifen der Menschen im Ringen um Gott ist der Grundgehalt seines Lebens und seiner Dichtung.[36])

Bei einer Persönlichkeit wie Klopstock erscheint es angebracht, auch auf die Entstehungsgeschichte seiner Bibeldramen einzugehen. Die Nachrichten über den Werdegang der einzelnen biblischen Dramen sind gering. Klopstock liebte es nicht, sich über Entwürfe zu seinen Werken bzw. über ihren Fortgang anderen gegenüber zu äußern. Er sagt: „Denn ich bin immer dafür gewesen, unvollendete Sachen nicht zu zeigen. Und ich nenne unvollendet, wenn noch die geringste Politur fehlt."[37]) Die Äußerungen, die wir seinem Briefwechsel über die Entstehung des Dramas „Der Tod Adams" entnehmen, sind kurz. In einem Briefe an seinen Vater aus dem Jahre 1756 heißt es: „Noch will ich Ihnen erzählen, womit ich mich jetzt hauptsächlich beschäftige. Ich habe ein Trauerspiel, Adam, und einige kleinere prosaische Stücke, die ich zugleich mit demselben drucken lassen will, von neuem durchgesehen."[38]) Wann überhaupt die erste Niederschrift dieses Dramas erfolgt ist, erfahren wir aus einem späteren Brief an Cäcilia Ambrosius: Nachdem er über die Fortschritte seiner Arbeiten am Messias gesprochen hat, heißt es weiter: „Das hat man Ihnen auch von mir erzählt, daß ich eben nicht viel von meinen Arbeiten spreche. Dieses ist so wahr, daß ich sogar mit Ihnen nur bisweilen von selbst und nur dann öfters sprechen werde, wenn Sie es ausdrücklich haben wollen. Wie ich das zu machen pflege, können Sie aus folgender kleinen Geschichte sehen. 1753 im Sommer machte ich den „Tod Adams." 54 verheiratete ich mich, 55, den ersten Winter, den wir hier zubrachten, bin ich des Abends einmal aus und Meta bleibt zu Hause. Sie sucht etwas und kommt über einen Koffer, worin allerhand Sachen liegen und findet das M. S. vom Tode Adams . . . Sie kam mir aber jetzt entgegengelaufen und freute sich über ihren Fund . . . Und den Adam hatte ich wirklich teils vergessen, teils, wenn ich daran gedacht hätte, mir vorgenommen, ich wollte ihn erst wieder durchsehen und dann Meta zeigen."[39]) Mehrere Jahre

vergingen, ehe Klopstock diese dramatische Arbeit herausgab. Man könnte daraus folgern, daß Klopstock der dramatische Vorwurf im Grunde genommen nicht lag. Aber man darf nicht verkennen, daß Klopstock das Theater selten besuchte und von dem Wesen eines Dramas keinen rechten Begriff hatte. „Dem Werke wird man nur gerecht, wenn man die weitreichenden Absichten von dem Mißerfolg zu trennen vermag, das, was in dieses Dichters Anlage begründet lag, von dem, was er selbst als unbequemes Beiwerk zu seinem Unheil mißachtete."[40])

Die Vorarbeiten zu dem Drama bilden, wie bereits erwähnt wurde, Teile aus dem Messias. Die Todesahnungen der ersten Menschen, besonders das Sterben des Stammvaters Adam, bemühte sich Klopstock dramatisch zu gestalten. Adam, die tragende Figur des Dramas, sollte nur von dem Gedanken ergriffen sein: Sterben zu müssen. In seinem Tode sollte die Handlung gipfeln. Ein rein innerlicher, seelisch differenzierter Vorgang sollte in ebenso anschaulicher wie stimmungsbetonter Darstellungsweise gezeigt werden.

Die Vorstellung von Tod und Grab bei Klopstock floß aus dem englischen Einfluß jener Nacht- und Grabpoesie, die wir bei Parnell, Gray, Rowe, Young finden.[41]) Klopstock faßte das Todesproblem in seiner eigentlichen, ursprünglichen, erschütternden Form. Er wollte das Leid des Todes in seiner ganzen unmittelbaren Gewalt, mit der es auf den ersten Menschen hereinbricht, darstellen. Die Wahl gerade dieses Themas ist das Geistesgeschichtlich-Bedeutsame für ihn und seine Zeit. Es konnte nur aus dem Innern eines Dichters mit tiefem Endlichkeitserlebnis kommen. Und er verbindet diese Todesschauer zugleich mit dem christlichen Glauben an die Auferstehung und an ein ewiges Leben. In Klopstock findet der Todesgedanke des 18. Jahrhunderts seine lyrisch-christlich-pietistische Form.[42])

Über die Erhabenheit seines Stoffes äußert sich Klopstock in der Vorrede zum „Tod Adams": „Ich glaube, daß ich würdige Gegenstände zu meinen Schauspielen gewählt und jene als Dichter so gebildet habe, daß ihre Beschaffenheit nicht verschleiert ist. Denn ich wollte, daß diese mitherrschte." So formulierte er das Ideal der Simplizität, durch das er das Wesen des Dramas nicht zerstörte, sondern der Erfüllung nahe brachte. Auch Herder äußert sich in ähnlicher Weise zustimmend, wenn er sagt, daß dieses Stück neben Lessings „Philotas" und Gerstenbergs „Ugolino" unter allen deutschen Dramen der „Simplizität der Griechen am nächsten komme."[43]) In Klopstocks Vorbericht zum „Tod Adams" heißt es: „Die Schönheiten

eines Trauerspiels, die es mehr durch Gewohnheiten und Sitten einer Nation als durch die einfältige Natur sind, haben sich oft dadurch der Gefahr ausgesetzt, weniger zu gefallen. Und nicht selten sind sie dieser Gefahr unterlegen, wenn diese Gewohnheiten und Sitten ein zu fremder Zusatz zu der schönen Natur waren. Denn wenn wir uns in diesem Falle auch mit noch so vieler Bemühung in die Zeiten und Umstände versetzen, worauf sich ein Trauerspiel vorzüglich bezieht, so bleibt uns doch alle Zeit aufs wenigste eine gewisse zarte Widersetzlichkeit der Empfindung übrig, die den großen Mann, für den uns die Geschichte und der Dichter einnehmen wollen, lieber in anderen als in solchen Umständen, die der Natur so oft eine falsche Colorit geben, handeln sehen möchte. Diese Anmerkung ist eine von den Ursachen gewesen, warum ich unsern Stammvater zu der Hauptperson eines Trauerspiels gemacht habe." Solche aufwühlenden Sätze hatte vor Klopstock noch niemand geschrieben. „Hier sind historische und mythlogische Kühle der französischen Tragödie beiseite geschoben. Klopstock stellt fest, daß sie dem deutschen Geiste nichts mehr zu sagen habe."[44])

In seiner Klopstockbiographie vertritt Muncker den Standpunkt, daß der „Tod Adams" als Drama nicht zu bewerten sei. Nur das Gefühlsbetonte dieses Werkes hebt er hervor und faßt sein Urteil dahin zusammen: „Es bleibt also vom Drama im Tod Adams nichts übrig als die äußere Form des Dialogs: eine künstlerisch unzulässige Halbheit im besten Fall, wenn nämlich Klopstock — was er aber nicht tat — eingestandenermaßen kein Trauerspiel, sondern nur eine Idylle in Gesprächsform hätte schreiben wollen. Als Idylle hat das Werk manche Vorzüge, die natürliche Einfalt der Sitten und Anschauungen, stellenweise auch der Empfindungen und Reden, die sanfte Liebenswürdigkeit der meisten Charaktere, die Innigkeit und Frömmigkeit der meisten Gefühle."[45]) Da aber Klopstock selbst das Werk als Schauspiel bezeichnet hatte, muß man dem Dichter gerecht werden und das Drama unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Als ein Werk, das nach den Gesetzen überlieferter Dramentechnik aufgebaut ist, kann man es in der Tat nicht ansehen. Aber das Charakteristische dieses Dramas beruht ja gerade darin, daß es sich von anderen Dramen abhebt und für Klopstock und sein empfindsames Zeitalter so bezeichnend ist, daß man diese Form als „empfindsames Bibeldrama" herausstellen kann. Die Zeitgenossen erkannten bald, daß man in diesem Drama Klopstocks etwas Neuartiges erblicken müsse. Eine Äußerung Mendelssohns ist dafür bezeichnend: „Man wird dieses Trauerspiel weder zu den heroischen noch zu den bürgerlichen zählen können, in dem das Interesse des

bürgerlichen Lebens selbst für die einfältige Lebensart zu Adams Zeiten noch viel zu verwickelt ist. Und da man die einfältige Natur in den Gedichten durch das Schäferliche vorzustellen pflegt, so wurde mit diesem Gedichte eine neue Art, nämlich das Schäfertrauerspiel angefangen, wofern demselben anders der Name eines Trauerspiels zukommt."[46])

Es ist von Interesse, diese Auffassung durch einen Bericht Wielands zu belegen, den er einer eigenen Ausgabe dieses Klopstockschen Dramas vorausschickte. Die Ausgabe erfolgte im Jahre 1757, wahrscheinlich in Zürich: „Es ist nicht meine Absicht, die Schönheiten dieser Tragödie hier kritisch zu entwickeln und anzupreisen. Die zärtlichen Rührungen, in welche sie alle Leser, die ein menschliches Herz haben, setzen, und die frommen Tränen, die sie nicht nur weiblichen Augen entlocken wird, sind ein Beweis von der Vortrefflichkeit eines Werkes von dieser Art, der jeden andern unnötig macht. Es soll hier nur berichtet werden, daß das ungemeine Vergnügen, mit welchem ich selbiges las, mich verlangen machte, dieses Vergnügen unverzüglich allen anderen Liebhabern geistreicher Werke mitzuteilen; weil aber nur wenige Exemplare hierhergeschickt worden, hielt ich für das Beste, eilends eine kleine Auflage zu veranstalten, durch welche das wartende Verlangen der Liebhaber in unseren Gegenden so schnell als möglich befriediget werden könnte. Ich zweifle nicht, daß vielen dadurch ein freundschaftlicher Dienst erwiesen worden sei. Mich dünkt, man werde schwerlich unter den alten und neuen Tragödien eine finden, welche allgemeiner gefallen müsse als diese. Plato sagt überhaupt von der Tragödie, sie sei unter allen Werken der Dichtkunst dasjenige, welches am geschicktesten sei, den meisten zu gefallen und die Seele mächtig zu bewegen; und ich getraue mir zu sagen, ‚Der Tod Adams' sei es unter allen möglichen tragischen Süjets am meisten. Um hier gerührt zu werden, muß man nur Mensch sein. Und wie sehr hat der Dichter alle die zartesten Saiten unseres Herzens zu rühren gewußt! Ist jemals die ursprüngliche schöne Einfalt der Natur in Empfindungen, Sitten und selbst in der Sprache getreuer nachgeahmt worden? Die Menschlichkeit, die in jenen ältesten Zeiten, da Adams Kinder noch eine Familie ausmachten, sich im höchsten Grade äußern mußte, atmet gleichsam durch dieses ganze Stück; und sie ist es, die ihm diese feinen Schönheiten gibt, die nur von den edelsten und besten Seelen gefühlt werden können. Doch ich erinnere mich meines anfänglichen Vorsatzes. Man darf es kühnlich dieser Tragödie selbst überlassen, fähigen Lesern alle ihre besonderen Vorzüge empfindlich zu machen."[47])

Abweichend vom klassizistischen Drama, das seine Vorlagen in der antiken Geschichte und Mythologie suchte, und ebenso

abweichend von Werken wie Racines „Athalie“ und „Esther“, deren Gestalten im Grunde auf gleicher Stilstufe stehen wie die Helden des antiken Mythos, trieb den Dichter Klopstock ein neuer Wille zur Natur in eine Zeit, die jenseits aller Zivilisation und Konvention, ja, vor Geschichte, Bildung und Kultur liegt.[48]) In einer Beziehung folgt er zwar noch der klassizistischen Dramentechnik; die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung wird innegehalten. Aber es ist nicht die Vernunft, die ihn zu diesen Einheiten treibt, sondern ein neues Gefühl für Einfachheit, auch des Stils, für einen Vorgang der ursprünglichen Natur.

Es war die Absicht Klopstocks in seinem Trauerspiel „Der Tod Adams“ die Steigerung eines Seelenzustandes an einem Menschen darzustellen, der nach göttlichem Ratschluß die Stunde seines Todes erfahren hat: „Ehe die Sonne den Zedernwald hinuntergestiegen ist, sollst du des Todes sterben!“

Die Situation am Beginn des Dramas ist diese:

Selima: „Wie schön ist dieser glückselige Tag der Liebe! Wie hell ist er! Und wieviel freudiger als alle Tage, die ich gelebt habe!“

Eine klare frohe Stimmung ist angedeutet, die von der Furchtbarkeit kommender Stunden nichts ahnen läßt. Und der Schluß des Dramas klingt düster und schicksalsschwer aus:

Adam: „Richter der Welt! Ich komme! (Indem der Fels krachend einstürzt) O Tod! — Du bists! Ich sterbe! —“

Innerhalb weniger Stunden vollzieht sich die Handlung, — wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, Dollinger nennt sie Wellen-Handlung — die eine derartige Wandlung der Grundstimmung herbeiführt.

Der Übersichtlichkeit wegen halte ich mich an die im Drama gegebene Einteilung der Scenen. Auf die Freudenäußerungen Selimas über ihre bevorstehende Hochzeit mit Heman setzt gleich im ersten Auftritt ein Umschwung der Stimmung ein. Mit bangen Gefühlen deutet Seth, der dritte Sohn Adams, das Nahen eines schrecklichen Ereignisses an, über das er selbst noch zu keiner Klarheit gekommen ist. Seinem Vater wird ein Unglück zustoßen: „Noch niemals hab ich unsern Vater so gesehen, wie er erst vor mir vorüberging. Sein Gesicht war fürchterlich bleich! Er bebte fort, kaum ging er. Seine Augen starrten auf mich her! Er sah mich nicht. Er ging zum Altare hinein.“ (I, 1) Diese Ungewißheit löst sich. Adam offenbart sein Schicksal: „Du bist ein Mann, mein Sohn! Ich kann dir alles sagen! Heut sterb ich.“ (I, 3) Dieses Wissen um den Tod ist ihm durch den Todesengel zuteil geworden, eine Figur, die

Klopstock aus dem Messias übernommen hat. Aber nicht voller Schrecken erscheint der Tod, die Hingabe des Leibes ist nichts Beängstigendes. Adam: „Ich fürcht ihn nicht, den Tod, zu dem ich mich Jahrhunderte bereitet habe; aber fühlen werd ich ihn" (I, 3). Zum unbedingten Wissen um die Todesstunde — vorher war es nur ein Wissen um das Sterben überhaupt — führt erst die Erscheinung des Todesengels, der den göttlichen Willen verkündet: „So sagte der, der dich aus Staube zum Menschen schuf: Ehe die Sonne den Zedernwald hinuntergestiegen ist, sollst du des Todes sterben! Einige deiner Nachkommen werden entschlummern, einige sterben, aber du sollst des Todes sterben" (I, 7). Klopstock hat die Worte „des Todes sterben" in allzu strengem Sinn aufgefaßt, deshalb muß auch Adam den eigenen Tod in einem fast unnatürlich und unbegreiflich hohen Grade empfinden. Die Katastrophe naht. Adams Augen sind dunkel geworden: „Ich sehe kein Gebirge mehr! Ist die Sonne ganz mit Wolken bedeckt, Sohn?"(II, 1) So hatte der Todesengel den Beginn der Todesstunde vorhergesagt. Klopstock aber begnügt sich nicht, die Entwicklung dieser Ereignisse in äußerlich so gelassenen Formen sich ablaufen zu lassen Es müssen Nebenumstände eintreten, die eine Steigerung der Gefühlsausbrüche im Drama und an manchen Stellen sogar wirksame Konflikte herbeiführen sollen. Das Auftreten Kains in Adams Todesstunde, seine Wut, seine Rachsucht: „Ich bin gekommen, mich an dir zu rächen" (II, 5), sein Fluch verursachen starke dramatische Bewegungen. Klopstock hat Kain nur deshalb auftreten lassen, um das Leid Adams, die Qualen seiner letzten Stunden zu steigern. Schon glaubt Adam, „daß sein Elend zu seiner letzten Höhe emporgestiegen sei". Doch zweifelnd fragt er gleich: „Oder kannst du noch höher steigen, du Elend des Sterbenden?" (II, 7) Und das Maß seiner Leiden ist noch nicht voll. Kains Zorn erfüllt Adam mit peinigenden, bitteren Selbstanklagen über die eigene Sündhaftigkeit. Drei Mütter bringen ihre Söhne zu Adam, damit sie der Stammvater „segne". Der verlorengeglaubte Sunim, der jüngste Sohn Adams, hat sich wieder zu Vater und Mutter zurückgefunden. Alle diese Ereignisse, die die Gegensätzlichkeit von Lebenswillen und Todesnot hervorkehren sollen, geben dem Gefüge der Dichtung wirksame, seelisch-vertiefte Spannung. Bei A. Malte-Wagner heißt es sogar: „Das ist gesteigertes, gegipfeltes und getürmtes Drama, das dann in endlosem Schmerz um die Welt und in der Forderung nach unendlicher Liebe zu ihr die tragische Versöhnung erreicht"[49])

Das Drama gipfelt im Tode Adams. Gewaltig ist die Scene, in der Adam kurz vor seinem Tode noch einmal seine

Nachkommen segnet. Dieser Auftritt bildet in sich einen seltsam zwingenden Gegensatz: Adam, der todesgewisse Mensch wirkt gleichzeitig erhaben als der segenspendende, fast ins Übermenschliche ragende Vater des Menschengeschlechts. Hierin liegt eine Steigerung des Gefühls, die zu Klopstocks Zeit so unerhört war, daß sie von seinen Zeitgenossen kaum verstanden werden konnte. Es ist das Neue an Klopstock, daß er ganz von den überlieferten Formen eines dramatischen Aufbaus abwich, die ihm eigene Gefühlsmäßigkeit seinen Dichtungen zu Grunde legte und einen Wechsel von Stimmungen schuf, der der empfindsamen Richtung entsprach.

Die Figur Adams ist der Mittelpunkt der Handlung, alle Angehörigen sind dem das Trauerspiel beherrschenden Gedanken untergeordnet: dem Tod des Stammvaters. Die Entwicklung vollzieht sich zwangsläufig, nach der von Gott vorher bestimmten Weltordnung.

Es hält schwer, die Personen individuell zu charakterisieren. Über dem Ganzen ruht die Stimmung, die für das Gelassenheitsideal der Empfindsamkeitsepoche bezeichnend ist. Ein gewisser Fatalismus lastet über dem Drama. Gottes Ratschluß ist unabwendbar. Menschliche Schwachheit offenbart sich. Sie nimmt den Kampf mit dem Schicksal gar nicht erst auf, erleidet gefaßt im Bewußtsein ihrer Schuld den Tod. An dieser Auffassung ändert auch nichts der fast leidenschaftlich aufbegehrende Kain, dessen Auftreten nur von vorübergehender Wirkung auf Adam ist. „Zur Unsterblichkeit geboren hat der erste Mensch durch Sünde gegen Gott und also frei durch eigene Wahl den Fluch des Todes auf sich gezogen und nicht nur auf sich, nein, auch auf Kinder und Kindeskinder; und nicht Kain ist schuld, daß Abel sterben mußte, sondern Adam und er trägt auch die Schuld, daß Christus einmal sterben und sich opfern muß, um die Seele des Menschen vom ewigen Tode zu erretten. Um dieser ungeheuren Schuld willen vollzieht sich Adams Tod unter ganz besonderen Umständen. Andere werden entschlummern, er aber soll des Todes sterben. Und wie der Tod sich anzeigt und sich nähert und ihn durch alle Schrecken der Empfindung, zwischen Betäubung und ekstatischer Erschütterung, Ergebung und Empörung, sanfter Trauer und wilder Verzweiflung hin und her jagt, wie der Schmerz des Todes durch den Schmerz um Weib und Kind, durch die Erkenntnis der eigenen Schuld und durch den Fluch des eigenen Sohnes Kain zu unermeßlichem Grade gesteigert wird, das ist das Großartige der Handlung."[50])

Schmerzliches Sichfügen und stille Ergebenheit in sein Schicksal drückte in den Anfangsscenen die Stimmung Adams

aus; diese Charakterauffassung entspricht durchaus der Gesinnung Adams im 10. Gesang des Messias. Es ist für die Auffassung der Empfindsamkeit bezeichnend, daß Adam zunächst den Tod „empfindet". Erst später stellt sich die Gewißheit des Todes ein: „Da ich diesen kommenden Tod emfand, da fuhr ebenso schnell der Gedanke in meiner Seele auf, daß ich heut sterben würde" (I, 3) Furcht vor dem „Sterbenmüssen" überfällt ihn. Er will Seth diese quälende Vorstellung erklären, läßt aber bald davon ab: „Du würdest doch die Sprache meiner Angst nicht verstehen!" Seine Fassung kehrt wieder: „Ich will nicht klagen! Der mich richtet, mischt Linderung in meine Todesangst" (I, 3). Auf die irdischen Freuden verzichtet Adam gern, doch der Abschied von seinen Angehörigen fällt ihm schwer: „Wie gern blieb ich noch unter euch, meine Kinder". Er weiß, daß alle Gebete vor Gott nichts nützen, sein Leben zu verlängern: „Wenn er (Seth) auch wird beten können, wird er doch nicht erhört werden" (I, 4). Und doch will er seinem Kinde diese Hoffnung nicht nehmen. Für Seht ist dieses Gebet ein Erlebnis „Schauer auf Schauer, das war mein Gebet." Aber alle seine Bitten werden von Gott nicht erhört. Wiederum muß Adam an seine Nachkommen denken, die zu ihm in der Todesstunde kommen werden: „So wird mein Herz eher brechen. Ich unglückseligster unter den Vätern!" (I, 5). Der Anblick seiner Tochter Selima ist ihm unerträglich. Mit einem Auftrag schickt er sie weg: „Wäre sie länger geblieben, so hätte ich ihren Anblick nicht mehr aushalten können." Furchtbar quält ihn der Gedanke, daß seine Kinder durch ihn auch sterblich sind: „Alle meine Kinder müssen sterben! Es liegt wie ein Gebirge auf mir! Es ist ein entsetzlicher Gedanke!" (I, 7) Und der Todesgedanke läßt ihm keine Ruhe: „Die Schrecken des Allmächtigen ergreifen mich zu sehr! Es ist ein dunkler Tag!" Nachdem der Todesengel die entscheidende Stunde des Todes offenbart hat, kommt Adam langsam zu innerem Frieden. Still und gefaßt geht er hinweg, „anzubeten". Aber am Altar quälen ihn wieder Todesvorstellungen: „Ich fühle es wohl, hier in meinem Herzen voll kalter Angst fühl ich es, daß ich des Todes sterbe und nicht entschlummere" (II, 1). Auch äußere Anzeichen deuten auf seinen Tod, die Augen werden „immer dunkler". Doch einmal will er noch die Gefilde gegen Eden sehen. Feierliche Stimmung ergreift ihn: „Ihr segenvollen Gefilde, wo ich gewandelt, wo ich Leben und Freude eingeatmet, wo ich so lange, wo ich so oft glückselig gewesen bin, wo ich alle meine Kinder, so viele Lebendige um mich gesehen habe! Und du vor allem, o Eden — doch ich kann deine Wonne nicht nennen, ich müßte Tränen unter die Wonne

mischen, und ich will dich durch Tränen nicht erweichen — von euch nehm ich heut Abschied, da ich aufhöre, ein Sterblicher zu sein! Doch ihr hört nicht auf, die Folgen des Fluchs zu tragen, der mit meiner Sterblichkeit über euch kam" (II, 1). Als er von Seth hört, daß außer Abel noch ein Kind gestorben sei — man hat ihm diesen Todesfall verheimlicht — erfüllt ihn einige Augenblicke die freudige Gewißheit, daß er im Jenseits zwei seiner Kinder antreffen werde. Die folgende Scene bildet den leidenschaftlichen Auftritt zwischen Adam und Kain. Kain redet Worte, als ob er seiner Sinne nicht mehr mächtig sei. Sein Fluch soll Adam vernichten: „Mein Fluch beginnt: An dem Tage, da du sterben willst, Adam! — an dem letzten deiner Tage — müsse dich die Todesangst von siebentausend Sterbenden ergreifen! müsse das Bild der Verwesung —" (II, 5). Jetzt erkennt Adam die ganze Tiefe seines Leidens: „Es ist zu viel! Es ist zu viel, mein erstgeborener Sohn! Nun versteh ich dich ganz, du Todesurteil, das dort über mich ausgesprochen war, ich versteh dich ganz!" (II, 5) In seiner geistigen Verwirrung glaubt Kain seinen Vater erschlagen zu haben und von Gewissensqualen gepeinigt, entflieht er. Adam wird nach diesem Auftritt wieder ruhig. Er will ausruhen: „O du kühles, stilles Grab, nimm den müden Wanderer bald in deinen Schoß auf" (II, 7). Eine Bitte richtet er noch an Seth: „Erbarmt euch meiner, meine Kinder, wenn ihr mein Grab seht, oder wenn ihr an mich denkt! Erbarmt euch meiner und flucht dem Toten nicht" (II, 8). Vor Ermüdung schläft Adam am Altare ein. Aber nur kurz ist sein Schlummer. Angst treibt ihn jäh auf. Eva weiß, daß er sterben muß. Sie steht neben ihm. Der Abschied von seiner geliebten Lebensgefährtin fällt ihm schwer: „O du Geliebteste unter den Geliebten! Es ist noch mehr Tod, der Tod, wenn ich deine Stimme höre" (III, 3). Aber noch einmal treten Forderungen des Lebens an ihn heran. Drei neugeborne Knaben soll Adam segnen und die freudige Nachricht von der Rückkehr seines Kindes Sunim entgegennehmen. Doch Adams Gedanken sind der Ewigkeit schon näher: „Komm, komm, o Tod!" (III, 4) Doch wieder erfaßt ihn „namlose" Angst: „Mein Leben, das Leben meiner ersten Tage empört sich noch einmal ganz in mir! Meine erste Unsterblichkeit, sie, sie ists, die in meinen Gebeinen bebt" (III, 4). Die Erregung läßt nach. Die letzten Worte gelten seiner Nachkommenschaft Die sprachliche Schönheit dieses segenvollen Grußes gibt dem Werke Klopstocks einen feierlichen Abschluß: „Das ist mein Segen, meine Kinder, das ist mein Segen, mit dem ich die Enkel eurer Enkel, mit dem ich das ganze Geschlecht der Menschen segne. Der Gott

eures Vaters, der Staub zum Menschen emporgehoben und ihm eine unsterbliche Seele eingehaucht hat, dessen Erscheinungen ich gesehen habe, der mich gesegnet und gerichtet hat — er, der große Angebetete, gebe euch — viel Schmerzen und viel Freude! Und so erinnre er euch oft, daß ihr sterben müßt, wieder unsterblich zu werden. Was nur die Erde gibt und der Leib des Todes nur empfängt, das nehmt wie der Wanderer, der sich an der Quelle nicht hinsetzt, sondern eilt. Seid weise, daß euer Herz edel werde. Seid so edel, daß ihr den großen Wert der Trübsal dieses Lebens ganz verstehen lernt. Liebt euch untereinander! Ihr seid Brüder! Menschlichkeit müsse eure Wonne sein! Der sei der größte Mann unter euch, der der menschlichste ist! Es müsse euch an Seths nicht fehlen, die euch an Gott erinnern! Und wenn der Gott eures Vaters und euer Gott den großen Verheißnen, zu dem ich itzt gehe, euch sendet, so hebt euer Haupt auf und schaut gen Himmel und betet an und dankt, daß ihr geschaffen seid! Aber auch dann noch seid ihr Erde und müßt zu Erde werden!" (III, 4)

Die Äußerungen der Angehörigen Adams wiederholen immer nur das Todeserlebnis ihres Stammvaters. Zur geringfügigen Nebenhandlung werden die Scenen, die der Ausführung des Liebesmotivs zwischen Seth und Selima vorbehalten sind. Diese Handlung ist nur deshalb eingefügt, um den Lebenstrieb der Menschen zu symbolisieren.

Seiner Form und seinem Sprachrhythmus nach findet dieses empfindsame Bibeldrama zu dem Element zurück, aus dem sich die Tragödie als Form gebar: der Musik. Es sind zwar nicht Chöre wie zum Teil im „Salomo" oder in den Bardieten Klopstocks, die das Musikalische der Form mitbestimmen. Das Musikalische liegt in dem eigentlichen Wechsel der Stimmungen und im Rhythmus menschlicher Empfindungen, die hier als formbildendes Element an die Stelle einer dramatischen Architektur getreten ist. „Musik ist diese feierliche und weihevolle Sprache, die für die neue Einfachheit, Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gefühle auch einen neuen Klang als Ausdruck findet: Den biblisch-freien Rhythmus."[51]) Von pathetischer Ausdrucksweise hält sich das Drama fern. Steigerungen im Ausdruck und Wiederholungen sollen die Unendlichkeit des Gefühls wiedergeben. Z. B. Adam: „Sie ist noch nicht vorüber, die namlose Angst! Sie steigt noch! Mit diesen neuen Empfindungen steigt sie! Mein Leben, das Leben meiner ersten Tage empört sich noch einmal ganz in mir. Meine erste Unsterblichkeit, sie, sie ist es, die in meinen Gebeinen bebt. Wo werd ich hingeführt? Auch die Dunkelheit fällt von meinen Augen! Aber ach, sie fällt, daß ich diese todesvollen Gefilde sehe! usw." (III, 4) Kurze Aussagesätze und Ausrufe fördern diese Steigerung.

Das Drama ist ganz aus dem Geist der Empfindsamkeit entstanden. Und doch fand es nicht die rechte Würdigung und Beachtung der führenden Kritiker seiner Zeit. Lessing, Mendelssohn, alle Rezensenten maßgebender Zeitschriften lehnten den „Tod Adams“ ab. Sie gingen unter falschen Voraussetzungen an die Beurteilung dieser Dichtung. Man wollte sich mit dieser Form des „psychologischen Dramas“ nicht einverstanden erklären. Als Beispiel für die Äußerungen zeitgenössischer Kritik möge ein Aufsatz aus der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ aus dem Jahre 1757 angeführt werden, der mit E. unterzeichnet wahrscheinlich von Mendelssohn stammt: „Der Verfasser dieses prosaischen Trauerspiels ist Herr Klopstock, dessen Namen gewiß das Werk zieret; gesetzt auch, daß das Werk seinen Namen nicht zieren sollte! . . . Als Gespräch betrachtet wird man auch wirklich diesem Gedichte seine Verdienste nicht absprechen können. Man wird auch Züge eines wahren Genies darin entdecken, die einen Klopstock verraten. Allein den Namen eines Trauerspiels getrauen wir uns ihm schlechterdings abzusprechen; wir wissen zwar, daß Genies von der ersten Größe nicht nach den gemeinen Regeln, die man aus den Werken anderer Meister abgesondert hat, beurteilt werden können. Sie sind ihre eigenen Muster und können fordern, daß wir die Regeln der schönen Künsten von ihren Werken absondern sollen. Allein es gibt allgemeine Regeln und Gesetze, die in der Natur begründet sind, und um soviel weniger von einem Genie übertreten werden dürfen, da sie vielmehr die wahren Quellen sind, daraus die Genies schöpfen müssen. Diese Regeln sind es, nach welchen wir den „Tod Adams“ als ein Trauerspiel betrachtet, für ein sehr fehlerhaftes Werk erkennen.“[52])

Von der literarischen Kritik wurde das Werk zum größten Teil abgelehnt; dafür fand es den Beifall der großen Menge der begeisterten Messiasleser. Auch das Ausland bereitete dem Drama freudige Aufnahme. In Dänemark erschien es 1757 (Prosa); in Italien 1760 (Prosa); in Frankreich 1762 (Verse und Prosa; mehrfache Übersetzungen und Auflagen erfolgten); in England 1763 (Verse); in Holland 1774.

Eine Aufführung seines Dramas hatte Klopstock für unmöglich gehalten: „Die notwendige äußerste Einfalt bei der Vorstellung dieses Stücks wird auch dann noch, wenn wir gute Schauspieler haben werden, verursachen, daß es niemals wird aufgeführt werden können. Ich habe es auch nicht zu diesem Endzwecke gemacht. Wenn ein Skribent seine guten Gründe haben kann, zu einer Begebenheit die Art vorzustellen, die dem Trauerspiel eigen ist, bequemer als eine andere zu finden, so begreife ich nicht, warum es ihm nicht erlaubt sein

sollte, sie zu wählen, ob er gleich einsieht, daß sein Stück wegen gewisser Nebenumstände nicht aufs Theater gehöret"[53]). Abgesehen von den mit großem Beifall in Frankreich und in Italien aufgenommenen Vorführungen, ist in Deutschland nur eine bühnenmäßige Aufführung auf Betreiben Gleims in Halberstadt zustande gekommen. Klopstock war davon nicht sonderlich erbaut. Sein Dank fiel kurz aus: „Ich erkenne Ihre Freundschaft, die Sie dadurch (gemeint ist die Versifizierung des „Tod Adams" durch Gleim) gegen mich gezeigt und danke Ihnen auch dafür, daß Sie den „Tod Adams" in Halberstadt haben aufführen lassen".[54]) Neben dieser Theatervorstellung sei noch eine zweite Aufführung in neuerer Zeit erwähnt, die durch den Breslauer Rundfunk am 20. 4. 1930 erfolgte, eine Form der Darstellung, die dem Wesen dieses Dramas gerecht wurde, da seine Wirkung nur auf dem Wortklang beruht.

Auf diesen ersten Versuch Klopstocks, eine zeitgemäße Form des Bibeldramas zu schaffen, erfolgte noch die Abfassung von zwei weiteren Bibeldramen. Im Jahre 1764 erschien das biblische Trauerspiel „Salomo" und im Jahre 1772 mit derselben Bezeichnung: „David".

Klopstock hatte das Todesproblem Adams rein menschlich-gefühlsmäßig zu gestalten versucht. Im „Salomo" und „David" entfernte er sich von dieser empfindsamen Form. Verstandesmäßige Überlegungen führten ihn zu den Problemen dieser Dramen. In der Vorrede zum „Salomo" sagt Klopstock: „Es ist einigen vielleicht nicht gleichgültig zu wissen, daß . . dieses Trauerspiel eine . . Folge von Betrachtungen ist, denen ich mich über die Situation . . . Salomos nicht selten überlassen habe. Ich weiß wohl, daß ich, indem ich dieses sage, die Forderung meiner Leser, viel Wahrheit in diesem Stücke zu finden, für sehr begründet erkläre. Ich habe auch nichts gegen diese Forderung; gleichwohl will ich dadurch garnicht sagen, daß sie hier nicht viele Wahrheiten vergebens suchen werden, die sie in einer Abhandlung über Salomos Zustand gefunden hätten. . . Ich kann es doch nicht ganz weglassen, daß der Anteil, den Salomos Verstand an seinem Falle hatte, mit vorkommen mußte, und daß es vielleicht die Hauptschwierigkeit des Stückes war, ihn so zu berühren, wie es die Gesetze des Trauerspiels erlauben. Wenn ich Leser oder Zuschauer habe, die beim Empfinden auch denken mögen, so behaupte ich, eine Materie gewählt zu haben, die am Tragischen alle, die bisher berühmt geworden sind, über trifft."[55])

Der Gedankengang des „Salomo" ist kurz folgender: Salomo ist von Jehova abgefallen und dient, von seinen Frauen verleitet, dem Feuergott Moloch. Erst den vereinten Bitten und Drohungen

seiner Freunde gelingt es, ihn von dem schändlichen Götzendienst frei zu machen und ihn wieder an die Macht Jehovas glauben zu lehren.[56]) Weshalb Salomo abgefallen ist, ob aus Übermut oder aus Zweifel an Jehova, erfahren wir nicht. Denn die Autorität der Bibel, die uns als historische Wahrheit gegeben ist, soll diese Fragestellung überflüssig machen. Der weiseste König, der von göttlichen Offenbarungen durchdrungen ist, läßt sich zu schmählichem Götzendienst verleiten! Anstatt diese innere Wandlung klar zu legen, begnügt Klopstock sich, uns nur den Skeptiker Salomo zu zeigen:

„Satt, mühsam in des Denkens Labyrinth
Herumzukriechen und kein Licht zu finden."

W. Liepe sieht darin gerade das Charakteristische des Dramas: „Das Problem des Gottsuchers erscheint in pietistisch-moralisierender Beleuchtung. . . Immerhin bleibt unverkennbar, daß hier unter dem Einfluß des Pietismus der erste Ansatz zum religiösen Seelendrama gemacht ist."[57]) Diese Annahme scheint gerade hier m. E. wenig Berechtigung zu haben. Nur „Der Tod Adams" zeigt Ansätze zur Form des Seelendramas. Im „Salomo" hätte Klopstock ein gewaltiges Problem behandeln können. Das Drama wäre auf höchste Pracht und Machtentfaltung des weltlichen Königtums zu stellen gewesen. Daraus hätte sich der Kampf Salomos mit der jüdischen Hierarchie ergeben und durch die Motive seiner Sinnlichkeit, seiner Unabhängigkeitsbestrebungen von der jüdischen Hierarchie wäre der Abfall von Jehova, sein Weltschmerz, sein Streben nach Erkenntnis, verständlich geworden. In seiner Person wäre die Vereinigung eines „morgenländischen Faust und Don Juan" möglich.[58]) Aber die dramatische Begabung Klopstocks reichte zur Gestaltung dieses Stoffes nicht aus.

Im „Salomo" ist die Schuld, die Götzendienerei, noch einigermaßen verständlich. Im „David" dagegen bleibt sie rätselhaft. König David hat sein Volk zählen lassen. „Aber solches gefiel Gott übel; denn er schlug Israel." Die Pest wütet im Lande. Erst als David zur Erkenntnis kommt: „Ich habe schwerlich gesündigt, daß ich das getan habe; nun aber nimm weg die Missetat deines Knechtes, denn ich habe fast törlich getan," schwindet die Krankheit. „Der Prophet verkündet das Aufhören der Pest, die so lebhaft und rührend vorgestellte Entzückung des frommen Königs über diesen fröhlichen und unerwarteten Ausgang macht den völligen Beschluß."[59]) Ganz undramatisch ist Davids Schuld, die nach menschlichen Begriffen eigentlich gar keine ist. Es gelingt Klopstock wiederum nicht, die innere Wandlung Davids, die Einsicht seiner Schuld, aufschaulich zu machen. Unmotiviert tritt die Änderung

seiner Gesinnung ein, ähnlich wie in der biblischen Vorlage. Und Klopstock glaubte, daß er sich an diese Vorlage halten müsse. Zwar suchte er auch nach neuen Motiven, um die Schuld verständlich zu machen. David fürchtet, sein Volk verleitet zu haben:

Nathan: „Du hast durch diese Tat die Heiden
Zur Lästerung nicht gebracht."

David: „. . . Doch ach, vielleicht
Mein Volk zum Mißtrauen oder auch zum Stolz
Nach jedes Herzen." (I, 10)

Oder es sagt Mephiboseth:
„Hat David gesündigt,
So hat er Schuld auf sich gebracht und nicht
Aufs Land." (II, 2)

Joab hält ihm entgegen:
„Schuld bracht er aufs Land,
Mich jammert seines armen Volks, doch jammert
Mich seiner nicht." (II, 2)

Aber gerade diese Vielheit der Motive beweist, daß Klopstock die Möglichkeit aufgegeben hat, eine rein menschliche, sofort verständliche Ursache zu finden. Die Kritik, die Herder über dieses Drama abgegeben hat, ist durchaus zutreffend: „Tinte und Druckerschwärze wäre verloren, wenn wir dieses Klopstocksche Trauerspiel etwa nach den angenommenen kritischen Regeln durchnehmen wollten. Es ist kein theatralisches Stück, das etwa die Wirkung tun könnte, die nun alle Aristoteles alter und neuer Zeit der Tragödie bestimmt haben. Weder die Wahl der Geschichte, noch die Bearbeitung dieser Geschichte — sie fängt hinter der Zählung dicht an Erwartung des Urteils an und ist eigentlich ohne alle menschliche Handlung — noch die Auswahl der handelnden Personen, noch ihr Beitrag zur Handlung oder zur Begebenheit, noch ihre Charakterdichtung, noch die Anordnung, noch die Abwechslung, Eile oder Weile der Scenen zeigen, daß Klopstock mit einem Zweck dahin gearbeitet habe. . . Wir sehen dramatisierte Religionsgeschichte, eine große biblische Begebenheit in Handlungen und Auftritte hineingedichtet."[60])

Klopstock ist hinsichtlich der Sprache in beiden Dramen von der Form des „Tod Adams" abgewichen. Er beabsichtigte, durch die Verwendung verschiedener Versformen das „Musikalische im Drama" zu betonen. Er äußert sich darüber: „. . Unterdeß muß ich von dem Silbenmaße, die ich anderen vorgezogen habe, ein paar Worte sagen. Fünffüßige Verse wechseln mit sechsfüßigen ab, doch so, daß jene die herrschenden bleiben.

Den jambischen Vers unterbricht bisweilen ein trochäischer. . . Ich hätte mir vielleicht mehr Abwechslung erlauben dürfen, allein ich habe es diesem Stücke (Salomo) angemessener gefunden, mich auf die angeführte Weise einzuschränken."[61])

Die Ausdrucksweise der handelnden Personen erscheint gezwungen, unübersichtlich, weitschweifig, ganz im Gegensatz zu der schönen und klaren Sprache, die im „Tod Adams" vorherrscht. Die Verwendung von Chören im Bibeldrama hat Klopstock auf einen Versuch beschränkt. Nur im „Salomo" ist eine Chorpartie in Hexametern eingefügt, die, ohne auf die Ereignisse des Dramas Bezug zu nehmen, die Handlung beleben soll.

Die Herausgabe dieser beiden Bibeldramen wurde von der maßgebenden Kritik kaum beachtet. Es hat fast den Anschein, als ob man sich vor der Welt des „großen Messiassängers" geschämt habe, der sich zu solchen „dramatischen Machwerken" hatte hinreißen lassen.

In den hinterlassenen Schriften Meta Klopstocks, die im Jahre 1759 Friedrich Klopstock herausgab, ist uns ein kleines Bibeldrama erhalten: „Der Tod Abels". Idee und Form des Dramas lassen die enge Beziehung zu Fr. Klopstocks: „Der Tod Adams" erkennen.

Aus dem Gefühl geistiger Zusammengehörigkeit entstand diese dramatisierte Idylle. Phantasie, Gefühlswärme und eine gewisse dichterische Begabung waren Meta eigen. In einem Briefe an sie heißt es: „. . . Ich will wenigstens alle die schönen . . . und nützlichen Gedanken . . . unterstreichen. Vor allem Deine Gleichnisse. Hierin, glaube ich, übertrifft Dich niemand in der Welt. Du weißt, wie ich besonders eigen auf Gleichnisse bin und da möchte ich oft schreien und aufspringen bei Deinen, wie neu, wie recht, wie erstaunlich passend sie sind. Du warst doch wahrlich von der Natur bestimmt, eine Autorin zu werden. . . . Ja, zur Dichterin bist Du geboren."[62]) Mit ihrer empfindsamen Veranlagung verband sich die schwärmerische Verehrung für alles, was „ihr Klopstock" schrieb. Ihre Seelengemeinschaft wurde dadurch so sehr gesteigert, daß Klopstock von ihr sagte: „Denn wir verstanden voneinander, wenn wir kaum angefangen hatten, uns zu erklären."[63])

In den Odendichtungen Meta Klopstocks, in ihren empfindsamen Aufsätzen über Freundschaft, Seele und Glückseligkeit äußert sich ihre lyrische Einstellung zur Dichtung. Diese Auffassung wird noch durch den englischen Einfluß, die Rührseligkeit Richardsons, die Todespoesie, die leidenschaftliche Religiosität Youngs, zu der sie besonders neigte, verstärkt.

Das Trauerspiel „Der Tod Abels" ist in drei „Handlungen" (Orte) zerlegt, gleich seinem Vorbild „Der Tod Adams". Scenischer Aufbau und Darstellung der Vorgänge sind von größter Einfachheit. Der Begriff „empfindsame Darstellung" ist hier fast noch stärker als bei Friedrich Klopstock ausgeprägt. Dramatische Gestaltung und Steigerung der Handlung fehlen. Das Geschehen ist immer auf derselben Höhe gehalten und wird von einer gleichmäßig bewegten Sprache getragen, bis auf einmal jäh die Katastrophe eintritt.

Adam hat ein Dankopfer zur Ehre Gottes angeordnet. Eva, Abel und Zilla, seine Geliebte, sind glückselig darüber.

Zilla: „Wie glückselig! Wie froh geht uns die Sonne auf!
Wie lacht das Gras auf dem Felde! Wie erfreuet uns
die unschuldige Herde!" (I, 1)

Kain erscheint das Opfer nur als unnötiger Zwang. So beginnt die Gegensätzlichkeit der Brüder, die zur Katastrophe führt. Aber dieser Gegensatz wird nicht weiter ausgebaut. Die Vorbereitungen zum Opfer folgen und nehmen einen weiten Raum ein. Der Christusgedanke: „Gott will uns einen Erlöser geben", der an dieser Stelle eingeflochten wird, dient nur zur Untermalung der Stimmung. Alle vereinen sich zu gemeinsamer Andacht. Nur Kain und Abel sondern sich ab, um Gott zu opfern. Noch einmal wird eine gegensätzliche Spannung zu schaffen versucht. Abel wählt sorgsam das Opferlamm aus, Kain bleibt gleichgültig. Adam äußert sich liebevoll zu Abel, vor Kain hält ihn angstvolle Scheu zurück und Furcht quält ihn, Kain möchte etwas „Schreckliches" begehen. Auf feierliche Andachtsstimmung folgt plötzlich die anschließende Katastrophe. Die gleichen sprachlichen Ausdrucksmittel beherrschen die Stimmungen der Freude und des Schmerzes. Adam und die Seinen haben das Opfer vollzogen. Alle haben „die Seligkeit gefühlt, den Herrn zu loben." Unmittelbar darauf folgt die Nachricht vom Tode Abels: „So vernehmts denn, vernehmts! Ihr habt die Sünde auf uns gebracht! Kennt eure Sünde ganz! Wißt ihr die Strafe! Abel ist tot. Ich habe ihn erschlagen. Dort beim Altare, dort liegt er!" (III, 2) So kurz gedrängt ist die Sprache. Musikalisches Empfinden formt sie. Sie klingt fast wie rhythmische Prosa. Wiederholungen und Ausrufe sollen die Weite des Gefühls veranschaulichen. Alles, was moralisierend wirken sollte, wird zum Einfach-Natürlichen gewandelt, das sich als Gefühlsäußerung an das Gefühl wendet.

Die biblischen Ereignisse sind unwesentlich. Tatsachen bleiben unberücksichtigt. Seelenschilderung ist die Hauptsache. Eine Motivierung der Kainstat wird nicht versucht. Deshalb bleibt sie unproblematisch. Nicht zwei Gegensätze, sondern zwei

Menschentypen stehen sich gegenüber. Abel ist der glückliche, heitere Naturmensch, dem alles gelingt. Schuld und Strafe gibt es für ihn nicht. Gläubiges Vertrauen auf die Gnade Gottes, Hoffnung auf eine höhere Glückseligkeit nach dem Tode erfüllen sein Gemüt: „Höheres, glückseliges Leben, wer sollte dich nicht wünschen! Komm nur, komm, o Tod, dann werden wir wieder sein, was wir waren. Diese Äußerung der Todessehnsucht entspricht ganz dem Zeitgeist und M. Klopstocks persönlicher Einstellung. Auch die neugeschaffene Gestalt der Zilla — sie wurde später von Geßner und Patzke wieder aufgegriffen — ist nur ein Mittel, die lyrische Stimmung zu erweitern. Diesem sanftmütigen Abel ist ein unglücklicher, haltloser, weltschmerzlicher Kain gegenübergestellt, kein von Natur aus verbrecherischer Mensch. An ihm erfüllt sich der Fluch: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen!" Er kennt nur die Empfindung des Hasses gegen Abel, gegen seine Eltern, durch deren Schuld auch er schuldig ist. Aus dem Gefühl der Zurücksetzung läßt er sich zu seiner Tat verleiten. Er hat sie getan und ist von ihrer Grauenhaftigkeit selbst erschüttert. Seine Reue ist aufrichtig; seiner Sünde bewußt, muß er fliehen, um der Tat willen, nicht aus Furcht vor der Strafe. Und doch bleiben die Träger der Handlung Adam und Eva. Von ihnen geht das Opfer aus und damit der Anstoß zur Katastrophe. Aber obwohl sie wissen, wie sehr sie mit der Erbsünde belastet sind, lebt in ihnen der glückselige Glaube an die Erlösung durch Christus. Auch für Kain ist Verzeihung möglich. Das ist die Grundstimmung, die das ganze Werk durchzieht. Religiöser Geist und religiöses Gefühl tragen den Stoff.

Die ganze Darstellung ist nur auf die Schilderung des inneren Menschen angelegt, die, ohne seelische Entwicklung, auf gleichmäßiger Höhe gehalten wird. Meta Klopstock bleibt mit dieser Stoffbearbeitung durchaus zeitgebunden-empfindsam. Lyrische Empfindungen, die Hochstimmung einer Frömmigkeit, Dulden und Ausharren charakterisieren dieses Drama. Die eigentlich dramatischen, besonders tragischen Momente fehlen.

3. Kapitel.

Dramatisierte Epen. Formen der Nachahmung.

J. Bodmer.

Eine ungewöhnlich geistige Regsamkeit veranlaßte auch Bodmer, eine zeitgemäße Form des Bibeldramas zu versuchen. Mit dieser dichterischen Schaffensfreudigkeit verband sich ein

stark ausgeprägtes Selbstbewußtsein und das Bestreben, niemals hinter dem Schaffen seiner Zeitgenossen zurückzustehen.

Bodmer hat allerdings kaum eine wahrhaft innere Anteilnahme an seinem Stoff, den er bibeldramatisch gestalten wollte, besessen. Schon die Tatsache spricht dafür, daß fast seine sämtlichen Bibeldramen als Nachahmungen bzw. Parodien aufzufassen sind. Durch Stoffbearbeitungen zeitgenössischer Dichter angeregt, versuchte er in seinen Werken zu zeigen, „wie man es hätte besser machen sollen". Baechtold meint, daß auch ein Teil der geistigen Beschaffenheit seines Zeitalters, der Empfindsamkeit, nicht ohne Wirkung auf ihn blieb. „Die Begeisterung für Milton und Klopstock kam auch seinen biblischen Dichtungen zugute. Bodmer ging freilich nicht mit der ehrfurchtsvollen Glaubensinnigkeit des Messiassängers zu Werke, er, für den es nun einmal keine Poesie ohne Tendenz und sittliches Pathos gab, sah in seinen alttestamentlichen Stoffen vielmehr Darstellungen idealer Naturzustände und erhabener Tugenden, sowie Belege für seine Lehre vom Wunderbaren. Namentlich die „Geschichte des Patriarchen Jakob, und der damit im Zusammenhang stehende Josephsstoff" boten ihm zunächst reichliche Ausbeute."[64]) Dieses Urteil, das sich auf seine biblisch-epische und biblisch-dramatische Dichtung bezieht, darf man nur mit kritischer Einstellung aufnehmen.

Nur in der Auswahl biblischer Vorlagen zu dramatischer Bearbeitung wurde Bodmer dem Geschmack seiner Zeit gerecht. Von dem Grundgedanken der Empfindsamkeit, der Verinnerlichung alles Gedanklichen, war er nicht durchdrungen. Seine Ansichten sind durchaus rational. Er schreibt seine Bibeldramen nicht aus religiösem Bedürfnis; kein Ineinanderaufgehen stimmungsvoller Seelen im Klopstockschen Sinne treibt seine Personen zum Handeln oder Verzichten. Der an sich empfindsame Stoff bleibt in Bodmers Hand spröde und läßt den Hörer kalt. Der Gelehrte spricht, nicht der Dichter. Weitschweifig behandelt Bodmer seinen Stoff. In gewisser Hinsicht erinnert seine Dichtkunst an die Bibeldramatik Hudemanns. Klopstock leistet in seinen Bibeldramen, vor allem im „Tod Adams", bewußt Verzicht auf theatralische Effekte und übersteigertes Pathos. Bodmer dagegen sucht bühnenwirksame Scenen zu schaffen und läßt seine Personen in gekünstelter, manirierter Ausdrucksweise sprechen. Und doch gelingt ihm keine dramatische Bewegung, der Dialog bleibt starr, die innere überzeugende Kraft fehlt.

Im Vorbericht zu seinen gleichzeitig veröffentlichten Bibeldramen: „Der erkannte Joseph" und „Der keusche Joseph" kennzeichnet Bodmer seine Stellung zum Drama: „Die dramatische Dichtart ist eine Frucht der Epopoe und begreifet einen

ansehnlichen Teil derselben; sie soll diese für ihn ältere und würdigere erkennen und sich hüten, den Rang vor ihr zu begehren. Es ist ihr nicht gegeben, ihre Absichten gleich derselben zu erweitern, eine solche Länge und solche Mannigfaltigkeit in die Fabel hineinzubringen, noch so viele Teile der Charaktere, ja, die ganze Gemütesgestalt etlicher Personen zu entfalten. Sie hat keine so tiefe Erkenntnis der menschlichen Natur nötig als zu einer genauen Einsicht gehöret, wie eine absonderliche Gemütesart unter den verschiedensten Umständen sich verhalten werde, was für unterschiedene Neigungen sich in einer gewissen Person vereinen lassen und in welchem psychologischen Verhältnisse diese nebeneinander stehen. Es ist ein schlechter Vorzug, den Aristoteles dem Drama geben will, daß die Handlung darinnen schneller zum Ende laufe; denn wenn der Poet die Kunst versteht, das hereinzunehmen, so wird uns diese Eile vielmehr verdrießen. Er lobet es ferner, weil es die Einheit besser beobachte als das epische Gedicht. Das soll ohne Zweifel sagen, das epische Gedicht sei größer und zusammengesetzter. Ist denn aber die Vollkommenheit nicht desto größer, je mehr Mannigfaltigkeit in ein Ganzes gebracht wird? Nach Aristoteles zu schließen wäre die Welt vollkommener, wenn sie zum Exempel nur aus Engeln, oder nur als Pflanzen bestünde, denn alsdann wäre sie einfacher. Jedermann weiß, daß die bloße Einheit keine Vollkommenheit macht, und daß in zusammengesetzten Dingen die Schönheit desto größer ist, je mehr verschiedene Dinge zu einem Endzweck zusammenfließen oder unter einer Hauptregel begriffen sind. Die große Absicht der dramatischen Poesie ist, daß sie die Personen und die Geschichten selber unmittelbar vor die Sinnen bringt. Sie läßt die Personen auch die äußerliche Gestalt des Körpers annehmen und sucht so die Einbildungskraft der Zuschauer gänzlich zu hintergehen, als ob sie in die Lage derselbigen undselbst in ihre geheimsten Kabinette zu ihnen versetzet wäre. Das ist in der Tat ein wichtiger Vorzug dieser Dichtart, aber diesen zu erhalten muß sie sich vielen Einschränkungen unterwerfen. Sie muß die ganze Handlung in einen sehr kleinen nahe beisammenliegenden Ort und einen sehr kurzen Zeitlauf von wenigen Stunden einschließen, welches nicht wenig Schwierigkeiten hat, wenn aller Übelstand und Zwang sollen vermieden werden, wenn man die Bühne niemals leer stehen lassen, wenn jede Person ihre Ursache haben soll, warum sie gerade itzo an diesem Orte und bei dieser anderen sein soll. Auf der Schaubühne fällt es vornehmlich schwer die Gelegenheiten zu veranstalten, in welchen gewisse Beschreibungen und kleine Erzählungen

angebracht werden, welche in der Epopoe vortreffliche Dienste tun. Ich meine die Beschreibungen der Gestalt, der Miene, der Gebärden, der körperlichen Handlungen, die so ungemein viel beitragen, die Gedanken und Charaktere der Leute in das hellste Licht zu setzen. Eine schwere Einschränkung ist endlich, daß den dramatischen Personen kein solcher Pomp des Ausdrucks in den Mund gelegt werden darf, wie der ist, mit welchem der epische Dichter alle die Stellen beleben kann, in welchen er selber redet. Der Verfasser der beiden kleinen epischen Gedichte „Jakob und Joseph" und „Joseph und Zulika" hat sich einfallen lassen, die Schwierigkeiten, welche von diesen und mehr anderen kleineren Einschränkungen der Schaubühne entstehen, in dem Werke selbst zu versuchen; und daher sind die zwei Trauerspiele „Der erkannte Joseph" und „Der keusche Joseph" entsprungen. Er hat alle Erfindungen und alle Ausbildungen, die in jenen Gedichten stehen, beibehalten, so oft sie zu den tragischen Vorstellungen paßten. Was er hinzugetan hat, ist eben dasjenige, was das Drama nach seiner eigenen Natur einschränket . . . Bei aller dieser Arbeit ist er weit entfernt zu verlangen, daß seine Versuche auf die öffentliche Schaubühne gebracht werden. Er hält die Personen, die er eingeführt hat, für allzu ehrfurchtswürdig zu dergleichen Vorstellungen. Welche Hoffnung kann man haben, daß die Schauspieler die Miene des Gottseligen erreichen könnten, welches aus dem Gemüte der Patriarchen bis in die Augen hervorsteigen muß? Wie tief würden diese hinuntergesetzet, wenn man in ihrem Angesichte die Züge des Agamemnon, des Ulysses oder des Ödipus entdecken würde, welche der Akteur erst kürzlich vorgestellet hätte? Welche Gelegenheit für den Parterre, die Erzväter durch eine abgeschmackte Vermischung derselben mit den Akteurs lächerlich zu machen, wenngleich diese nur in einem ausschweifenden Kopfe Platz findet?"[65])

Von der epischen Gestaltung biblischer Stoffe ging Bodmer zur Form des Dramas über. Seine Bibeldramen bedeuten im Grunde weder eine technische noch eine stilistische Entwicklung. Er begann seine Tätigkeit als Bibeldramatiker damit, daß er die in Hexametern abgefaßten Gedichte „Jakob und Joseph" und „Joseph und Zulika" im Oktober und Dezember 1752 umarbeitete. Diese so entstandenen Dichtungen bezeichnete er als „Trauerspiele" und gab ihnen die Titel: „Der erkannte Joseph" und „Der keusche Joseph".

Stofflich und sprachlich sind diese beiden Trauerspiele ihren Vorlagen, den Epen, stark angeglichen. Die Grundgedanken in dem Trauerspiel „Der erkannte Joseph" sind das Erkennen und die Wiedersehensfreude Josephs mit seinen Brüdern in

Ägypten. „Der keusche Joseph“ behandelt das Problem der moralischen Festigkeit Josephs gegenüber allen Verführungskünsten der schönen Zulika.

Undramatische Bearbeitung, schwerfällige Hexameter, starres Pathos der Personen beweisen Bodmers nüchterne Veranlagung. „Die Dramen, besser Gespräche, bestehen aus langweiligen, verschrobenen Deklamationen; von einem Plan, einer Komposition, von Handlung, Charakteristik, Motivierung ist keine Rede.“[66]) Das Versmaß des Hexameters hält Bodmer zunächst noch für das dem Drama angemessenste. Erst später geht er zur Prosa über, jedoch nicht ohne oft Hexameter in das Drama einzufügen. Moralisch-didaktische Tendenz kommt in den beiden Dramen zum Ausdruck. Der „tugendhafte Joseph“ steht im Mittelpunkt beider Handlungen.

Joseph erweist sich einmal gegenüber den böswilligen, jetzt aber durch die heimatlichen Nöte gedemütigten Brüdern als der gütige, verzeihende Bruder, der das ihm zugefügte Unrecht nicht nachträgt. Im anderen Fall ist er der keusche, sittlich gefestigte Mensch, den keine Lockung betören kann. Mit dieser nachdrücklich betonten Moral erinnern die Dramen teilweise an die in den Jesuitendramen enthaltene Tendenz. Es fehlt auch hier nicht am Schluß des Dramas der Hinweis auf den dargestellten moralischen Satz, die Lobpreisung des „tugendhaften Helden“. So heißt es z. B. in dem „Erkannten Joseph“:

„Billig wird man ihn unter den Männern von Ebers Geschlechte
Selig preisen und Josephs Glück den Geliebten wünschen.“ (V. Aufz.)

Auch der „Keusche Joseph“ endet mit einer Verherrlichung der Tugenden Josephs. Bodmer äußert sich selbst über diese Tendenzdramatik und legt Aristoteles dahin aus, daß der Zweck des Dramas wohl eher der sei, „irgendeine moralische, tugendhafte oder nützliche Empfindung von großem Umfange“ beizubringen.[67]) Eine zeitgenössische Kritik, die wahrscheinlich Wieland verfaßt hat und die auf das Drama „Der keusche Joseph“ Bezug nimmt, geht ebenfalls auf die Behandlung dieser Fragen ein. Es bleibt dabei die allerdings völlig vereinzelte günstige Beurteilung des Dramas unverständlich. „Zu der Schönheit des Plans, der ungemeinen aber wahrscheinlichen Erhöhung der Charaktere und der wunderwürdigen Delikatesse, mit welcher der Dichter, diesen Stoff bearbeitet, auf welcher vielleicht ein jeder andere mehr als einmal ausgeglitschet wäre; zu diesem kam die Lebhaftigkeit und Stärke der poetischen Schreibart, die Neuheit und edle Kühnheit der Bilder, die mannigfaltige Schönheit der Erfindungen, womit der Poet sein Werk aufgestützt oder geschmückt hat; fügen Sie zu diesem allen eine Menge moralischer Schönheiten hinzu,

welche notwendig ein tugendliebendes Gemüt mit Vergnügen, Bewunderung und Begierde zur Nachahmung erfüllen müssen."[68])

Klopstock hatte durch die Veröffentlichung seines Trauerspiels „Der Tod Adams" auch Bodmers Aufmerksamkeit auf diese Form eines Bibeldramas gelenkt. Doch Neid und Ehrgeiz waren die Veranlassung, das Werk mißgünstig zu kritisieren und es als „verfehlt" zu betrachten. Bodmer setzte dem „Tod Adams" das Drama „Der Tod des ersten Menschen" entgegen. Grundsätzlich sollte es sich von Klopstocks Drama unterscheiden und dem vergleichenden Leser die Schwächen dieser Dichtung ersichtlich machen. Bodmer äußert sich darüber: „In diesem Drama ist keine Veränderung, die nicht vorausgesehen werde; kein Zufall, der uns mit großer Ungeduld dem Ausgang entgegen sehen läßt, keine verborgene Absicht, die sich nach und nach entwickle; kein Knoten, lauter Simplizität und nur so viel Verbindung, als diese fordert. Der einfachste Stoff. Keine Zwischenhandlung, kein Unterbrechen! Die höchste Einheit des Interesses: Adams Tod! Aber dieser in seinem ganzen Licht, wie Adam ihn herabflehet, wie er ihn erwartet, ihn empfängt und in welcher Gestalt der Tod zu ihm kommt. Da Adam die Verzeihung von Gott durch die Verheißung des Versöhnenden hat, so ist sein Gemüt in der vollsten Ruhe; und daher breitet sich Stille und sanftes Wesen über das ganze Stück; keine Wehmut, keine Todesangst, kein dumpfes Geräusch in der Ferne, kein Beben der Felsen, kein Fels, der krachend einstürzt! usw."[69]) Aber diese Sätze sind noch nicht das Wesentlichste seiner Gedankengänge. Dem erzieherischen Moment wird die größte Bedeutung zugesprochen: „Und wo sind die Empfindsamen, die Denkenden, die von dem Tode eines Menschen gerührt werden, der neun Jahrhunderte gelebt hat und vor sechstausend Jahren gestorben, dessen Blut durch dreihundert Väter zu ihnen herabgeflossen ist? Die mit dem sterbenden Adam klagen, der selbst nicht klagt und nicht winselt? Wo sind die erhabenen Seelen, die an großen Tugenden Geschmack haben, die durch das Anschauen göttlicher Charaktere ihren eigenen erheben? Unsere Leser haben nur Herz zum Empfinden, aber wenig Seele, Gedanken zu erreichen, die derselben würdig sind."[70])

Verschiedentlich hat man dieses Drama für eine Parodie gehalten.[71]) Aber schon Jördens war in seiner Beurteilung so vorsichtig zu sagen, „daß es ein Drama sei, in dem Bodmer es für nötig hielt, die Charaktere des Adam . . . anders als Klopstock zu modifizieren."[72]) Die biblische Vorlage ist bei Bodmer umfassender als bei Klopstock ausgearbeitet. Auf Nebenfiguren und Nebenhandlungen wird, trotz der Betonung

der Simplizität, entscheidender Wert gelegt. Abgesehen von Adam sind die Charaktere der Nebenfiguren anders als bei Klopstock angelegt. Kain z. B. ist, wie Bodmer selbst angibt, hier nicht Klopstocks Kain mit tiefen Augen, der wild umher schaut, verbrannt und bleich, auf der Stirne ein glühendes Zeichen, das wie ein Blitz über sie herunterläuft; der kommt, sich an seinem Vater dafür zu rächen, daß er ihm das Leben gab, der ihm flucht, daß ihn die Todesangst von siebentausend Sterbenden ergreife. Es ist Gessners Kain, dessen wehmütiger Blick gleich nach der Tat seine Reue, seine Qualen alle zu Mehala redete, die mit ihm geweint hat, bis ein tröstender Strahl von dem versöhnten Richter in seine Seele fiel."[73]) Durch die Einführung zweier Chöre: „Chor der Väter und Söhne", „Chor der Mütter und Töchter", sucht Bodmer die Handlung zu beleben. Doch der schwerfällige, lehrhafte Dialog belastet die Sprache, in der nichts von Klopstocks Geist zu spüren ist. Wie gelehrt klingt die Unterhaltung zwischen Seth und Enos, die z. B. die „Entfremdung der Kinder von ihrem Vater Adam" zum Gegenstand hat.

Seth: „Die kindliche Zärtlichkeit nimmt bei jedem Blutsgrade ab, die Entfernung der Blutsverwandtschaft entfernt zugleich die Herzen!"

Enos: „Ein jedes Jahrhundert bringt neue Kenntnisse und neue Fehler, Tugenden von fremder Art und seltsame Laster, die Menschen suchen Einsichten, weil sie genießen wollen, sie ersinnen sich Bedürfnisse, die Leidenschaften in ihrem Busen erwecken.

Seth: „Der Geschmack an der Herrschaft trat an die Stelle der Zärtlichkeit."

Anders als bei Klopstock spielen sich die Nebenereignisse ab. Kain „entflieht nicht in die Ebene", sondern erwartet zerknirscht und in dem Bewußtsein seiner Sündhaftigkeit das Gericht Gottes. Eva, die ein Leben ohne Adam nicht ertragen kann, stirbt gleichzeitig mit ihm: „Ich werde aufgelöset, ich zerfließe, ich folge dir Adam!" Auch die Tatsache, daß Adam bei seinem letzten Opfer, das sich ernsthaft und feierlich vollzieht, Teile aus dem Messias und ein geistliches Lied von Klopstock betet, ist noch kein zwingender Grund für die Annahme einer Parodie.

In dem zweiten gegen Klopstock gerichteten Drama Bodmers: „Die Torheiten des weisen Königs", dem Gegenstück zu Klopstocks „Salomo", liegen die Verhältnisse zum Teil anders. An dem Frevel Salomos, besonders der Opferung der Knaben, ist der Feuergott Moloch schuld, der die Schandtat in der Gestalt des Königs verübt. Salomo sieht darin eine wunderbare

Schicksalsfügung Gottes, der ihn vom Verderben zurückzuhalten sucht. Daraufhin werden die abgöttischen Bilder zerschlagen, Tempel und Haine der Gottheit dem Erdboden gleichgemacht. Es war sicherlich Bodmers Absicht, in den Vertretern des bösen Prinzips „Moloch" und „Chamos", Belege für seine Lehre vom „Wunderbaren in der Poesie" zu geben. Schon in seinem Trauerspiel „Der keusche Joseph" hatte Bodmer einem ähnlichen Gedanken Form zu geben gesucht, indem er Joseph gegen den Dämon „Chemos", der sich als Liebesgott in Zulika personifiziert hatte, ankämpfen ließ.

Das in Prosa abgefaßte Drama „Die Torheiten des weisen Königs" weicht äußerlich durch diese Form von Klopstocks „Salomo" ab. E. Meißner betont außerdem: „Bodmer wollte Klopstocks Dichtung nicht parodieren, sondern lediglich korrigieren; es gefiel ihm nicht, daß der von Gott mit der höchsten Weisheit begabte König zum elendesten Aberglauben hinabstürzte."[74]) Es lassen sich aber doch Stellen nachweisen, die sich an die Klopstocksche Fassung anlehnen. So heißt es z. B. bei Klopstock:

Chalkol: „Emporgeschwungen müsse dessen Sohn,
Müsse blutig herab an einen Eckstein
Geschmettert werden und sein alter Vater
Zerquetscht, zermalmt vom ehrnen Wagen der Krieger,
Wer ohne Tränen sehn kann, was ich sah!"

Darda: „Schon' unser, Chalkol, und erzähle nichts. (III 6)

Damit vergleiche bei Bodmer:

Chalkol: „Blutig müsse dessen Sohn emporgeschwungen werden, an einem Eckstein herabgeschmettert werden, des Vaters, der mit Kaltsinn zugeben kann, daß die Knaben bluten."

An anderer Stelle heißt es:

Der falsche Salomo: „Wünschest du itzt nicht selbst, was du mir so strenge verweisest? Was für Schuld hat das Kind, dessen Vater zugibt, daß Knaben bluten? Du wünschest dem Knaben Zerschmetterung, der ebenso unschuldig ist als diese Kinder sein mögen, welche die Königin erwählte." . . .

Es finden sich ferner Parallelen:

Bodmer:	I, 1 S. 60 Z. 11 ff.	—	Klopstock:	IV, 8
„	II, 1 S. 74 Z. 11 ff.	—	„	II, 3
„	II, 1 S. 74 Z. 15 ff.	—	„	II, 3
„	II, 1 S. 75 Z. 1 ff.	—	„	III, u. IV, 3.

In diesem Zusammenhang muß auch die Frage aufgeworfen werden, ob nicht statt einer Parodie ein Plagiat vorliegt. So spricht Salomo: (bei Klopstock I, 2)

„. . . . . und dann
Ist er nicht aller Untergötter König?
Und da ers ist, muß ich ihm denn nicht opfern?
Wies allen Göttern sein Gesetz gebeut?
Und über das, was ist der Knaben Blut?
Stirbt der zu früh, der nicht unsterblich ist? . . ."

Diese Sätze zerlegt Bodmer:

Semira: „Er ist von allen Untergöttern der mächtigste und da er es ist, opferst du ihm willig, wie es sein Gesetz allen Völkern gebeut."

Der falsche Salomo: „Es ist in einem Gesichtspunkt ein leichtes Gesetz, der Knaben Blut. Der stirbt nicht zu früh, der nicht unsterblich ist und der unschuldig stirbt." (I, 3)

Man kann nach diesen Angaben Bodmer den Vorwurf der „literarischen Annexion" nicht ersparen. Ich verweise auf weitere Stellen:

Bodmer:	I, 4 S. 68 Z. 10 ff.	—	Klopstock:	I, 6
"	I, 4 S. 67 Z. 18 ff.	—	"	I, 2
"	II, 1 S. 73 Z. 6 ff.	—	"	II, 3
"	II, 2 S. 75 Z. 18 ff.	—	"	I, 1
"	III, 1 S. 91 Z. 5 ff.	—	"	IV, 5

In einem Briefe an Sulzer vom August 1764 legt Bodmer seine Auffassung von diesem Drama dar: „Ich verlange zwar nicht, daß Klopstock meinen „Salomo" zu sehen bekomme! Wenn er ihn doch ungefähr sähe, so ist er nicht so klein, daß er sich beleidigt halten würde."[75]) Er hält sein Werk also selbst für ein beachtliches Erzeugnis seiner dichterischen Begabung.

Doch schon zu Bodmers Lebzeiten waren die Ansichten über seine dramatische Tätigkeit verschieden. In dem Nachwort zu dem Drama: „Die Torheiten des weisen Königs" erklärt der Herausgeber von sich selbst: „Er hätte dem Trauerspiel die Aufschrift „Der zurückgewandte Salomo" geben sollen, dann hätte niemand seine Absicht unrecht deuten oder mißverstehen können."[76]) Aber trotzdem wurde es Bodmer übel vermerkt, daß er „in Klopstocks Provinz eingefallen" war. Er gab daraufhin nur die Erklärung ab, daß er sich „aus der Zunge der Lästerer nichts mache."[77])

Ein Motiv, das Bodmer immer wieder zu neuer Gestaltung reizte, war die „Geschichte von Joseph und seinen Brüdern." Nach mehrfachen epischen und dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffes entschloß er sich aus pädagogischen Absichen zu

einer nochmaligen Umarbeitung der Vorlage in zwei kleine Dramen zum Zweck einer häuslichen Aufführung für Kinder."

„Die Botschaft des Lebens, der zärtlichen Unschuld gewidmet" entstand im Jahre 1771. Die Grundmotive des Dramas sind die Fürsorge Jakobs für seine Kinder und seine Freude über die Nachricht, daß Joseph in Ägypten lebe. Diese Motive sind an sich geschickt gewählt, um, wie Bodmer sagt, „Kindern von 10 bis 12 Jahren" die sorgende Liebe eines Vaters um seine Kinder anschaulich zu zeigen. Das kleine Drama ist mit vielen erläuternden Bemerkungen versehen und gleicht fast einem Handbuch für den Schulgebrauch. Aber trotz aller Mühe fand Bodmer nicht den Ton, der ein kindliches Gemüt anspricht. Pathetische Ausdrucksformen beherrschen auch hier das Sprachbild. Es heißt z. B. in einem Dialog zwischen Jakob und Perez, der um die Erlaubnis bittet, zum Grab seiner Mutter mitgehen zu dürfen: „Neige dein Herz zu meiner Bitte, mein gütigster Ahnherr, und gönne mir die Süßigkeit der Wehmut zu schmecken, wenn meine Tränen unter deine Tränen gemischt um die geliebte Frau, um den geliebten Sohn (Benjamin) fließen."

Jakob: „Du bittest etwas Trauriges Perez, aber wie könnte ich diese Bitte dem Jüngling versagen, der das frühe Gefühl von der Wollust der mitleidsvollen Tränen hat?"

Bodmers Äußerungen über die dem Drama zu Grunde gelegte Absicht, die in keiner Weise mit Form und Inhalt des Werkes übereinstimmt, sind für seine anmaßende Haltung bezeichnend. Er spricht von sich: „Da er aber die Empfindsamkeit des kindlichen Herzens beschäftigen und in Bewegung setzen wollte, so konnte er nicht schlechtweg alle Begriffe und alle Bilder von Übel und Schuld verwerfen; da war seine Sache, den traurigen Gegenständen, die er vor die aufkeimende Einbildung bringen wollte, die Richtung zu geben, in welcher das jung empfindsame Herz den besten Samen der Menschlichkeit, der sanften und zärtlichen Leidenschaften empfinge."[78])

Die gleiche erzieherische Absicht veranlaßte Bodmer, ein zweites Bibeldrama für Kinder zu verfassen: „Der Fußfall vor dem Bruder, der blühenden Unschuld gewidmet." Dem Drama liegt dasselbe Motiv wie dem Trauerspiel: „Der erkannte Joseph" zu Grunde.

Die Handlung ist in drei kleine Scenen zusammengedrängt. „Hier ist die schändliche Tat der Brüder weit aus dem Gesicht gerückt, sie werden in der schmerzlichsten und aufrichtigsten Bereuung derselben vorgestellt in dem Unglück und Jammer, so die Übeltat verdienet. Die Betrachtung wird mit dem äußersten Fleiße von denselben ab und auf die rührenden, zärtlichen Folgen geleitet, welche durch die besondere Veranstaltung

der Vorsehung daraus entstehen."[79]) Auch dieses Drama sollte für Bodmer in gewisser Hinsicht ein bescheidener Versuch sein, das „Wunderbare in der Poesie" zur Geltung kommen zu lassen. Außerdem will — wie bereits erwähnt wurde — der „Pädagoge Bodmer" einen bestimmten Zweck erreichen, der staatsbürgerlichen Erziehungsgedanken nahe kommt: „Ich wollte das Stück Knaben von mehr Jahren und mehr Reife zu spielen geben, weil es zusammengesetzter ist und in die Verhältnisse nicht eines Hauses allein, sondern eines Staates einschlägt, wovon selbst Jünglinge nur wankende, unbestimmte Begriffe haben."[80])

Neben den biblischen Trauerspielen, die Bodmer gegen Klopstocks Bibeldramen gerichtet hatte, fühlte er sich veranlaßt, auch gegen das religiöse Trauerspiel „Abraham und Isaak" von Lavater eine ablehnende Haltung einzunehmen. Durch sein Werk „Der Vater der Gläubigen" versuchte Bodmer, Lavater „zu übertrumpfen."

Noch ehe Lavaters Drama erschienen war, äußerte sich Bodmer einem Freunde gegenüber brieflich am 20. April 1776: „Herr Lavater hat mir seine hundert geistlichen Lieder und seine „Aufopferung Isaaks" geschenkt. Er ist zu gütig gegen mich; er weiß doch, daß ich über seine „ineptias" lache."[81]) Bereits im Dezember 1776 entstand das Gegenstück zu Lavaters Drama. Erst im Jahre 1778 erschien es im Druck. Wie in Lavaters Drama wünscht in dem Trauerspiel Bodmers Isaak „Gottes Angesicht zu schauen"; Abraham erhält den Befehl, seinen Sohn auf Moriah zum Opfer darzubringen. Sarah ist trostlos. Damit ist das Stück zu Ende. Der Ausgang der Begebenheit, die glückliche Rückkehr, wird im Anhang als Erzählung nachgetragen. „Das Stück ist antilavaterisch und hat doch Lavaters Genehmigung", äußerte sich Bodmer gegen Sulzer.[82])

Durch den Verzicht auf die bei Lavater wichtige Opferscene glaubt Bodmer das Moment der Spannung, auf das es ihm hier allein ankam, wirksam hervorgehoben zu haben. Der alles beherrschende Gedanke des Bodmerschen Dramas ist der: Hat Gott Isaak zum Opfer ausersehen? Bodmer wollte ja nicht wie Lavater ein Bekenntnis seines Glaubens darlegen, sondern nur einen „biblischen Vorgang dramatisieren."

Die in Prosa gehaltene Sprache weist nirgends Einflüsse von der Wärme, den leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen auf, die das Sprachbild bei Lavater kennzeichnen. Bodmers Sprache vermag kein starkes inneres Empfinden, kein gesteigertes Gefühl wiederzugeben, sie bleibt matt, schafft gekünstelte Vergleiche. Klopstockscher Einfluß äußert sich z. T. in der Ausdrucksweise

der Personen. Es sagt z. B. Abraham, um Sarah über den Verlust Isaaks zu trösten: „Welche Wonne stellest du dir als die seligere vor, deinen Geliebten dir aus den Lauben von Akanthus an den Gestaden der Lebensbäche entgegeneilen zu sehen oder, wenn du später dort ankommst, deine Augen unter den Scharen der seligen Geister umherirren zu lassen, ihn aufzusuchen?" (7. Auftritt)

Der Gottesbegriff, der sich in diesem Drama Bodmers offenbart, entspricht durchaus nicht der Vorstellung, die sich Lavaters Frömmigkeit von Gott geschaffen hat. Bei Lavater ist der Mensch ein demütig anbetendes Wesen, bei Bodmer stellt der Mensch im Sinne pantheistischer Auffassung verstandesmäßige Betrachtungen über Gott an. „Gottes unsichtbare Hand ist es, was du in dem Cypressengebirge und in dem Waldtale siehest, in den Wasserwolken, in der strahlenden Sonne, dem sanften Monde, den stillen, feierlichen Sternen." (2. Auftritt)

Bald nach der göttlichen Verkündigung weiß Abraham, daß er das Opfer an seinem Sohn vollziehen muß. Deshalb fehlt der ganze innere Kampf des Vaters zwischen Liebe und Gehorsam: „Und meinen, meinen Gehorsam zu prüfen, fordert Gott meinen Eingeborenen!" Isaak ist nur das Mittel zum Zweck. Es fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebnisses, an dem Isaak so stark Anteil nimmt wie Abraham. (Vgl. Lavaters Drama.) Isaak und noch deutlicher Sarah, sinken fast zu Nebenpersonen herab, mit denen Abraham seine Gedanken über das Opfer austauscht.

Auch bei diesem Drama besteht wiederum die Möglichkeit an eine Parodie Bodmers zu denken. E. Meister äußert sich vorsichtig darüber: „Es kehren Wendungen der Vorlage, doch ohne satirische Färbung wieder."[83] Eine parodistische Stelle liegt z. B. da vor, wo es bei Bodmer heißt: (vergl. Lavater I,2) Isaak: Ach, einen Gott wollte meine Seele, der Mensch ist, doch allmächtig, herrlich und Gott." Abraham: „Was für Worte flossen dir, mein Sohn, von den Lippen? Einen Gott sagst du, der Mensch und Gott ist? Sind das Worte, dabei du etwas denkest und kannst du Gott und Mensch in Eins vermischt dir denken?" Isaak: „Ertrage, mein Vater, ertrage den schwachen Denker; meine Seele war so heiß, so versenkt in Gott, so innig, ihm so nahe, daß mir der Ausdruck fehlte; ich wollte mich stark ausdrücken und sagte — nichts!"

Bodmer war bekanntlich der Ansicht, daß er ein großer Dichter sei. Auch seine parodisttischen Werke hielt er für beachtliche Leistungen. Doch Bodmers Dichtungen sind an sich nicht sehr hoch einzuschätzen. Erst recht gilt dieses Urteil einer

Parodie, denn „sie bietet der selbständig poetischen Tätigkeit nur einen äußerst geringen Spielraum, indem sie nach der einen oder anderen Seite hin vollständig an ihr Vorbild gebunden ist.“[84])

Diesen Standpunkt vertraten auch die schweizer Zeitgenossen und die Urteile Sulzers und L. Meisters, die Bodmer schwärmerisch verehrten, vermögen an seinem Gesamtbild nichts zu ändern. Man darf natürlich nicht vergessen, daß Bodmer und sein Zeitalter dem Eigentumsrecht an literarischen Erzeugnissen bedenkenlos gegenüberstanden. Selbst Wieland bezeugt diese Schwäche Bodmers: „Soll ich aufrichtig und ehrlich reden, so muß ich sagen, daß der gute Alte als Dichter wie ein Nachtrabe stahl.“[85]) Unter diesen Umständen ist es bisweilen schwierig zu entscheiden, ob ein Plagiat oder eine Parodie vorliegt. Die Entscheidung dieser Frage bleibt immer der persönlichen Auffassung vorbehalten.

Bodmer möge selbst mit einer Rechtfertigung seiner schriftstellerischen Methode zu Wort kommen: „Noch liegt mir auf dem Herzen, daß man meine Bearbeitungen von anderen bearbeiteten Dramen nicht in den rechten Gesichtspunkt gefasset hat. Man hielt sie für Parodien und ich irre sehr, wenn es nicht exemplarische und anschauliche Wettstreite waren. Die Deutschen wiesen sich in dieser literarischen Rennbahn miteinander zu laufen den Griechen nicht unähnlich; eine so auffallende, so sprechende Art der Kritik ist nicht in der Denkungsart der Rezensenten.“[86])

4. Kapitel.

Das Drama als Glaubensbekenntnis.

Der Einfluß der Sturm- und Drangdramatik auf das Bibeldrama. J. C. Lavater.

Die bisher erwähnten Verfasser biblischer Dramen haben teilweise mit ihren Werken irgendwelche Nützlichkeitsgedanken verbunden. Pyra wie Klopstock waren bemüht, das deutsche Drama vom klassizistisch-französischen Geist loszulösen, um es durch eine neue Formgebung zu veredeln. Bodmer, der mit seinen Dramen das gleiche Ziel verfolgte, kam jedoch trotz seiner ehrgeizigen Art, sich überall als Dichter vorzudrängen, über Formen der Nachahmung nicht hinaus.

Von dieser bewußten Zweckmäßigkeit hält sich J. C. Lavater frei. Ihm ist es nur darum zu tun, ein Werk zu schaffen, das den gemütstiefen Leser erbaut. Unbekümmert um alle Ein-

wände der Kritik suchte er in seinem religiösen Drama „Abraham und Isaak" ein Dokument seines Glaubens darzulegen, zu dem die alttestamentlichen Personen nur den äußeren Rahmen hergeben. In der Vorrede seines Dramas nimmt er zu dieser Frage Stellung: „Ich dachte mir gern Abraham in der Situation, in welcher ihn die Schrift zeigt; ich fühlte mich gern in sein Herz und seine Lage, seine Gesinnungen, seinen Glauben hinein — und schrieb und mir war wohl beim Schreiben; und las und einigen edlen Menschen war wohl beim Lesen —. und ich darf denken, daß noch manchem wohl dabei werden dürfte, der gebildet ist, an Abrahams Glauben zu glauben. Darum gab ichs heraus, mit der ruhigsten Hoffnung, daß de Nutzen davon größer sein werde als der Schaden."[87]) In diesem Zusammenhang ist die Erwähnung eines Gedichtes von Lavaters notwendig. Es zeugt gleichfalls für Lavaters unbedingte Glaubensfreudigkeit und bietet sozusagen eine Ergänzung zu seinem im Drama dargelegten religiösen Bekenntnis. Die Abfassung dieses Gedichtes scheint zeitlich mit den Arbeiten an seinem religiösen Drama zusammengefallen zu sein.

— „Mein Gott sei mehr als die Natur,
Kein Zwangsgesetz für alle!
Kein eisenfestes Unding — nur
Gebaut aus Wort und Schalle. —
Nein, einen freien Gott will ich,
Der hört und spricht und handelt,
Und unter Vätern väterlich
Und mild und traulich wandelt. —
Was soll ein Gott mir, der mich nicht
Stets besser macht und froher?
Mich nicht kennt, kein Wort mit mir spricht,
Ein unerforschlich hoher? —
Dich will ich, Vater, Gott, nur dich,
Den mir die Bibel zeiget,
Der hoch in Himmeln lebt und sich
Zum Wurm im Staube neiget. —
Dich will ich, dich, der Abraham
Hieß aus Chaldäa wandern,
Dich, der so menschlich zu ihm kam,
Will ich und keinen andern."[88])

Lavater war von Anfang an überzeugt, daß sein Werk niemals auf die Bühnen kommen würde. Bei dem tiefen Gehalt des Stückes, schien ihm die Klärung der Frage einer Aufführung unwichtig. Aber in den Äußerungen, die sich auf diese Fragestellung beziehen, konnte er doch seine resignierte Haltung über die religiösen Strömungen seiner Tage nicht

unterdrücken. Er sagt: „Ists schicklich, eine biblische Geschichte zu dramatisieren? Ist Abraham ein dramatischer Charakter? Wenn ers ist: Ist die Geschichte der Aufopferung Isaaks nicht so himmelweit von unser heutigen Denkensart entfernt? So unzusammenstimmend mit allen unseren, Gott weiß vorher zusammen räsonnierten Begriffen von Religion? — daß es dem gesunden religiösen Geschmacke unsers nur helldenkenden Zeitalters unerträglich sein muß, eine so verjährte Patriarchenanekdote so nahe vor Aug und Ohr zu haben? Und dann, wenn alles dies sich gäbe, wer könnts aufführen? Wer Abraham sein? Wer der Engel? Auf alle diese und hundert andere Fragen, die man unfehlbar machen wird, antwort ich kein Wort."[89])

Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams" hat durch Form und Gehalt Lavater zur Abfassung seines religiösen Dramas „Abraham und Isaak" angeregt.[90]/[91])

Lavater zerlegt den Stoff, dem Vorbild Klopstocks folgend, in drei Handlungen. Alle Regungen einer abstrakten Denkweise treten hinter dem Bestreben zurück, jegliches Geschehen, jegliche Äußerungen gefühlsmäßig sich auswirken zu lassen. Während bei Klopstock eine gleichmäßige, doch immerhin seelische Hochspannung vorherrscht, nimmt die Sprache Lavaters bisweilen Formen an, die an ekstatische Verzückung grenzen.

Die Grundströmung, aus dem das Drama entstand, ist auch hier wieder der Geist des Pietismus. „Auch bei Lavater macht sich die Zeitströmung jener psychologischen Feinfühligkeit, jener Neigung zu idyllischer Schilderung geltend. Nicht mehr Erfüllung des Lebens in der Religion ist in diesen Menschen lebendig, sondern nur mehr Sehnsucht nach der Religion, es ist die Spätzeit des Pietismus, in die wir eingetreten sind."[92]) Es geht jedoch nicht an, Lavater als ausgesprochenen Vertreter des Pietismus in der reformierten Kirche zu bezeichnen, wie es Ritschl und auch W. Hadorn tun.[93]) G. v. Schultheß-Rechberg führt aus: „Von den verschiedenen religiösen Gruppen seiner Zeit scheint der Pietismus der Denkweise Lavaters am nächsten zu stehen. Und doch fühlte er sich von der Theologie und Lebensweise der pietistischen Gemeinschaften abgestoßen. Die gekünstelten frommen Manieren, „die Pietisterei eines frommen Tones" sind ihm zuwider; sein weltoffenes Wesen und großer Stil müssen an der engen, ängstlichen, unselbständigen Stimmung dieser Kreise Anstoß nehmen. „Sie mögens gut meinen — urteilt er von J. Urlsperger in seiner Christentumsgesellschaft in Basel — aber Licht fehlt und freie Erkenntnis. Es ist ein schon in eine Form gegossenes Völklein, das über jedes ungewohnte Wort erschrickt und in Ansehung seiner

Begriffe, wies natürlich ist, wenn die Begriffe entlehnt sind, äußerst beschränkt ist." (An Burkhard in London, 27. 3. 1784)"[94]) Es kommt Lavater also ebensowenig auf eine einmalige Bekehrung im Sinne des Herrnhutertums wie auf einen Bußkampf im Sinne des Halleschen Pietismus an. Sein Glaube ist durchaus weltfreudig und weltbejahend. Ein starker Optimismus trägt seine religiöse Gesinnung; der Glaube an eine unbegrenzte Entwicklungsfähigkeit der menschlichen Natur. Sein geistiger Gesichtskreis ist darum viel weiter als der des Pietismus. So viel ihm die biblischen Urkunden auch bedeuten, sie sind ihm doch ebenso wie für Haman nur „der Kommentar zur Natur."[95])

Zu einer ausführlicheren Darstellung von Lavaters religiösem Gesamtempfinden ist hier nicht der Raum; mit der Untersuchung dieser Frage hat sich Ch. Janentzky eingehend befaßt.[96]) Es muß genügen, darzulegen, aus welchem Geist Lavaters religiöses Bewußtsein hervorging. Fast alle seine Werke sind Glaubensbekenntnisse. Ich erwähne nur: „Das geheime Tagebuch", „Pontius und Pilatus", „Aussichten in die Ewigkeit". In diesem Zusammenhang ist auch das religiöse Drama „Abraham und Isaak" für seine Glaubenshaltung bedeutsam.

Mehrere Jahre hatte die Abfassung dieses Dramas in Anspruch genommen, bis es, wie Muncker sagt „unter Goethes Beistand"[97]) im Jahre 1776 veröffentlicht wurde. Abgesehen von seinem Wert als „Glaubensbekenntnis" und seiner sprachlichen Bedeutung, ist das Drama insofern interessant, als es in sich ein kleines Goethe-Problem enthält. Erst durch die Stellungnahme J. Minors fand es eine befriedigende Lösung.

K. Goedeke war es, der als erster im „Abraham und Isaak" den Einfluß, bzw. die Mitarbeit Goethes nachzuweisen bemüht war. Auf Grund von Briefstellen, die noch im Zusammenhang der Ablehnung jener Goedekschen Argumentation zitiert werden, glaubte Goedeke zu erkennen, daß in der Scene III, 2 S. 101/4 die Sätze von: „Fällt nieder, schweigt" bis: „Bau du den Altar nun" von Goethe herrühren. Die Scene enthält jenen Dialog Abrahams und Isaaks über die Entstehung eines Schmetterlings, „der sich im Gesträuch aus einer Puppe windet." An die Betrachtung dieses naturhaften Vorgangs, schließen sich Erwägungen über Tod und Unsterblichkeit. Goedeke glaubt nun, dieser Vorgang falle ganz aus dem Rahmen der übrigen Handlung. „Bei dem ganz äußerlichen Charakter des Übrigen, des Anfangs wie des Schlusses des Abraham, der wesentlich nur die in Dialog gesetzte Geschichte der biblischen Erzählung ist und nirgends eine höhere Wendung versucht,

scheint wenigstens Lavater diese Zugabe nicht geliefert zu haben. Wenn sie, wie ich glaube, von Goethe herrührt, könnte es freilich befremden, hier einen Glaubensgegenstand symbolisch behandelt zu finden, den Goethe gern unberührt ließ. Aber der dramatische Dichter hat nicht die Aufgabe, nur seine Gedankensphäre darzustellen, sondern die im gewählten Stoff liegende zu entwickeln. Da Lavater nur äußerlich an dem Stoff tätig gewesen, mochte es den Freund gelüsten, ihm an einem Beispiel zu zeigen, wie sich dem Gegenstand leicht tiefere Bedeutung geben lasse. Da die Scene im Sinne Lavaters war, nahm er sie unbedenklich auf und wies gleich durch die Titelvignette (ein sich aus der Puppe schälender Schmetterling) daraufhin, unbekümmert, daß die hier angedeutete Unsterblichkeitsidee mit seinem Stück eigentlich nichts zu tun hatte und ohne die folgenden Scenen damit einigermaßen in Einklang zu bringen."[98]) Ferner suchte Goedeke die Titelvignette in Beziehung zu dem Goetheschen Gedicht „Ilmenau" zu setzen, in dem es heißt:

„Wer kann der Raupe, die am Zweige kriecht
Von ihrem künftgen Futter sprechen?
Und wer der Puppe, die am Boden liegt,
Die zarte Schale helfen durchzubrechen?
Es kommt die Zeit, sie drängt sich selber los,
Und eilt auf Fittichen der Rose in den Schoß."

Und diesem Vers, bzw. Goethe zu Ehren, ist die Vignette, deren Urheber unbekannt ist — Füßli käme in Frage — beigefügt worden, um auf diese Weise die ähnlichen Gedankengänge zu kennzeichnen. Der gleichen Ansicht folgten noch Muncker und Bächtold, erst Minor gab dieser Problemstellung die grundlegende Wendung zur Klarheit.

Nach Geßners Mitteilung (2,132) hatte Lavater schon im Jahre 1774 die Handschrift seines religiösen Dramas auf der Emser Reise mit sich geführt. Er hatte die Absicht, in Ems das Werk zu überarbeiten und zu vollenden. Auf der Reise lernte er Goethe kennen, dem er sein Werk wahrscheinlich vorlegen wollte. Diese Bearbeitung kam nicht zustande. Erst ein Jahr nach der Emser Reise war er so weit, daß er das Drama durch einen Freund an Goethe schicken konnte. Am 1. September 1775 kündigte er sein Eintreffen an: „Ich habe Dir durch Pestaluzen, einem ganz originellen Mann, meinen „Abraham" geschickt. Du wirst ihn wenige Tage nach Empfang dieses erhalten. Tue mir die Liebe an, Du Lieber, dies Stück, eines der ausgearbeitetsten das ich je gemacht, in einer guten, lieben Bruderstunde durchzugehen und mit Geist, Glauben, Kraft zu würzen. Streiche durch, setze zu, ändre, wie und was

Du willst. Ich opfre ihn Dir auf. Machs mit ihm, wies Dir gefällt. Aber laß Dirs, Bruder, sehr angelegen sein, Du verdienst das ewige Leben damit. Frau Schultheß bittet Dich auch in ihrem Namen ausdrücklich um diesen Bruderdienst. Aber die Meß ist nahe. Ich kann und mag Dir nichts dagegen versprechen als: Wenn Füßli kommt, wie er mir große Hoffnung gemacht, daß er besonders was für Dich zeichnen soll."[99]) Noch bevor die Handschrift eingetroffen war, antwortete Goethe: „Deinen ‚Abraham' erwart ich freundlich. Weiß zwar nicht ein Wort, wie ich ihn dramatisieren dürfte, doch will ich Deiner Poesie förderlich und dienstlich sein."[100]) Der Brief war noch nicht abgeschickt, als der Freund, der den „Abraham" mitbringen sollte, seine Ankunft meldete. Goethe fährt in seinem Schreiben fort: „Pestaluz hat mir seine Ankunft melden lassen. Also bald den Sohn deines Glaubens."[101]) (Goethe bezeichnet hier charakteristisch das Drama „Abraham und Isaak" als „Sohn des Glaubens", nicht „der Poesie".) Pestaluz war eingetroffen und Goethe fügte dem Brief hinzu: „Deinen ‚Abraham' hab ich nun. Deinet (Buchhändler in Frankfurt) will ihn drucken und ich will tun daran, wie mirs ums Herz ist, bin ich doch nicht weder in Abrahams Fall noch Isaaks. Das Stück wird gute Wirkung tun. Will auch einen Würzruch drein dampfen hier und da meines Fäßleins, denk ich."[102])

Mit diesen Briefstellen sind die äußeren Zeugnisse über Goethes Anteil an Lavaters „Abraham und Isaak" erschöpft. Goethe verspricht zwar „einen Würzruch drein zu dampfen", aber er umschreibt nur höflich damit die Worte Lavaters in seinem Bittbrief: „Es mit Geist — zu würzen." An eine Mitarbeit war kaum zu denken. Das beweisen die willkürlichen Zusätze: „Denk ich" und „Ich will tun daran, wie mirs ums Herz ist. Bin ich doch nicht weder in Abrahams Fall noch Isaaks." Die Sätze besagen, daß er sich augenblicklich nicht in die Situation Abrahams und Isaaks, die Lavater in der Vorrede verlangte, versetzen könne. Auch muß man sich an die früheren Worte erinnern: „Weiß zwar nicht ein Wort, wie ich ihn hätte dramatisieren dürfen." Man erkennt daraus deutlich, daß Goethe überhaupt kein inneres Verhältnis zu dem Stoff hatte und höflich ausweichend geantwortet hat. Arbeiten am „Faust" und „Egmont", äußere und innere Erlebnisse, die mit der Reise nach Weimar zusammenhingen, brachten Unruhe in sein Leben. Und weder vorher noch jetzt in Weimar wird er Zeit gefunden haben, sich in den „Abraham" zu versenken, der auch nicht bei Deinet, sondern bei Steiner erschien. Goethe wollte also nur die Absicht dartun, dem Freund gefällig zu sein, und man erkennt, daß diese Absicht niemals recht deutlich und lebendig

war. Auch andere Gründe sprechen gegen eine Mitarbeit Goethes. Da der Stil des ganzen Dramas infolge der mangelnden Gradunterschiede und der Häufungen biblischer Wendungen wenig Verschiedenheiten aufweist, so ist auch stilistisch nirgends eine Spur Goethes zu erkennen. Aus der fraglichen Stelle führe ich nur ein Beispiel an. Isaak sagt: „Du bist der Berge Gott und bists der Täler." Der gleiche Gedanke kommt noch vor auf den Seiten 53, 146. Es muß ferner darauf hingewiesen werden, daß der Gedanke der Ewigkeit, der in jenem Abschnitt zum Ausdruck kommt, niemandem näher lag als Lavater, dem Verfasser der „Aussichten in die Ewigkeit", der in drei Bänden denselben Gedanken unaufhörlich variiert und erläutert. Wie leicht ist der Gedanke von da zur dichterischen Versinnbildlichung der Unsterblichkeitsidee, die durch einen sich entpuppenden Schmetterling dargestellt ist! Ein wie großes Gewicht der Dichter auch hier auf den Gedanken legte, der in der Dichtung doch nur ganz nebensächlich und episodisch ist, ersieht man daraus, daß er den Schmetterling als Titelvignette setzen ließ, um sich auch dadurch als Verfasser der „Aussichten in die Ewigkeit" zu erkennen zu geben und nicht, wie Goedeke annimmt, zu Ehren seines Freundes Goethe. Denn Lavater liebte solche Vignetten zu seinem Text. (Im ersten Band seiner physiognomischen Fragmente hat er zu einem Epigramm auf die Gegner der Physiognomik eine Vignette setzen lassen: Eine Hand hält ein Licht; an seiner Flamme versengen sich einige Mücken und eine Wespe sticht die Hand.) Auch eine sprachliche Bearbeitung durch Goethe ist ausgeschlossen, da die Sprache zu viele Ungleichheiten, besonders am Anfang, aufweist.[103])

Auch die Anwendung der schallanalytischen Methode, die der Verfasser dieser Arbeit mehrfach zur Untersuchung verwendet hat, führt, obwohl bei diesem Vorgehen strengste Kritik angebracht zu sein scheint, zu der Feststellung, daß der Sprachrhythmus sich gleichmäßig auswirkt und an der fraglichen Stelle keinen Einschnitt ergibt.

Lavater folgte im Aufbau seines Dramas, wie bereits kurz erwähnt wurde, dem Vorbild von Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams." Innerhalb der Aufteilung des Stoffes in drei Handlungen lassen viele kleine Auftritte einen straffen Zusammenhang vermissen. (Die erste Handlung enthält neun, die zweite siebzehn, die dritte zwei Auftritte.) Während bei Klopstock die „drei Einheiten" beibehalten werden, schaltet Lavater willkürlich mit Ort und Zeit. Die Handlung erstreckt sich über sechs Tage, der Ort ist einmal Abrahams Hütte, dann wieder der Opferberg Moria. Es lag ja auch Lavater fern, wie er in der Vorrede auseinandersetzt, ein Drama von strenger

Regelmäßigkeit zu schaffen. Empfindsames Gefühl, hingerissene Verzückung, bedingungslose Gläubigkeit und Hingabe an Gott, schwärmerische Lebensbejahung und dankbare Gottesverehrung sollten die Menschen seines Dramas bekennen.

Da die wenigen, uns noch erhaltenen Exemplare dieses Dramas schwer zu erlangen sind, soll an dieser Stelle eine kurze Inhaltsangabe des Dramas folgen: Die erste Handlung spielt in der Nacht, bei Mondschein vor Abrahams Hütte. Abraham und Sarah empfinden den Zauber der Frühlingsnacht. Das Gespräch gleitet auf die erste Erscheinung Gottes und die Prophezeiung über, die Abraham zuteil wurde: „Kannst du die Sterne zählen? — den Sand am Meergestade? im Felde Staub? Und deiner Kinder sind, wie Sterne Gottes viel, viel wie des Sandes, wie des Staubes viel". Isaak, der hinzutritt, sehnt sich gleichfalls danach, „Erscheinung Gottes zu erflehen." Abraham wird nur allein der göttlichen Offenbarung teilhaftig. „Eine Stimme" verkündet ihm, daß er seinen Sohn Isaak zum Zeichen seines Gehorsams gegen Gott opfern müsse. Nur teilweise darf Abraham seinen zurückkehrenden Angehörigen dieses göttliche Gebot mitteilen. In den letzten Scenen, ebenso in der zweiten Handlung, deren äußere Vorgänge die Zubereitungen zur Reise und der Abschied von Sarah bilden, liegt die Vertiefung des Dramas in der Seelenqual Abrahams, der Sarah und seinem Sohn den Opfertod verheimlichen muß. Spannung erregt der Umstand, daß Abraham kein Opferlamm auf die Reise mitnimmt. Dadurch ruft er das Erstaunen Sarahs und der Knechte hervor. Wiederholt klagen sie von traurigen Ahnungen ergriffen: „Es ist ein Sterben vorhanden!" Sarah hält Abraham selbst für das von Gott gewollte Opfer. Aber durch den Schwur, er sei nicht zum Opfer bestimmt, vermag er sie zu trösten. Doch das Geheimnis, die göttliche Weisung, behält er für sich. Die dritte Handlung schildert im Anschluß an den Bau des Opferaltars und an die Vorbereitungen zum Opfer von neuem die Qualen des Vaters, der zwischen Glauben und Liebe kämpft und sich endlich, nach einem feierlichen Gebet, zur Tat aufrafft. Durch einen Engel des Herrn wird sie verhindert. Der Widder, der im Gebüsch steckt, wird an Isaaks Stelle geopfert. Freudenausbrüche über die wunderbare Errettung, über die Seligkeit, Auferstehungswonne vorgefühlt zu haben und die Heiligsprechung des Opferberges: „Sei ewig heilig, du Gipfel meiner höchsten Entzückung" beschließen das Drama.

Der von Lavater gewählte Stoff eignet sich im Grunde genommen besser zur dramatischen Bearbeitung als Klopstocks Motiv vom „Tode Adams." Der starke Gegensatz der Stim-

mungen — Ausbrüche der höchsten Freude wechseln mit bitteren Klagen ab — der Gegensatz der Empfindungen, mit denen Abraham und Isaak dem Opfer entgegengehen, der Zwiespalt, der in Abrahams Seele herrscht, alle diese Umstände können wirksame tragische Motive sein. Daß sie nicht zur Geltung kamen, lag an der undramatischen Art Lavaters, der ja nur sein übermäßig strömendes Gefühl ausdrücken wollte. Zeitgenössische Kritik hat eine ähnliche Ansicht ausgesprochen: „Sobald man ein Werk wie das gegenwärtige aus dem Gesichtspunkt betrachtet, wenn es bloß die Absicht eines Dichters ist, einer rührenden biblischen Geschichte diejenige Form zu geben, in welcher sie die vorteilhafteste Darstellung verträgt und den tiefsten, lebhaftesten Eindruck auf den Leser machen kann, so fallen alle jene müßigen Fragen (die Lavater in der Vorrede ausgesprochen hatte) von selbst weg, umso mehr, da wir schon zu dramatischen Stücken dieser Art, vornehmlich durch Klopstock, gewöhnt sind und ihre Wirkung schon kennen. Alles kommt hier folglich nur auf die Art der Ausführung und der Behandlung an. Von einem Mann so feurigen Gefühls, so reicher Einbildungskraft wie Lavater ist, könnte man hieraus schon im voraus viel Gutes erwarten, und, nach unserer Empfindung, täuscht sein Drama diese Erwartung nicht ganz. Ziemlich hat er sich in die Patriarchenwelt zu versetzen, ihren Ideenkreis zu erfassen, ihre Sitten zu schildern, ihre Sprache zu treffen gewußt.“[104])

Lavater hat sich in seinem Drama genau an die biblische Vorlage gehalten. Er hat nur die dort angedeuteten Charaktere nach seiner Auffassung erweitert. Empfindsamkeit, man kann fast sagen, Überempfindsamkeit ist die allen Personen zu Grunde liegende Seelenhaltung. Sie sind gläubige Menschen, für die Gottes Wille, so unerforschlich und unwandelbar er auch sein mag, immer höchstes Gebot bleibt. Herders kritische Einstellung zu diesem Drama wird den Absichten Lavaters nicht gerecht. Er nennt Abraham: „Einen gemeinen, guten Christen, disputierend und schwach“. Ebenso die anderen Personen: „Lauter schwache, gute Christen auf dem niederen schwankenden Boden unsers Jahrhunderts.“[105]) Was Herder „Schwäche“ nennt, ist bei Lavater nur übersteigerte, empfindsame Religiosität. Das „Disputieren“ Abrahams ist sein Ringen um Offenbarung, sein Gewissenskampf, die Überwindung menschlicher Schwäche, die in der Liebe des Vaters zu seinem Sohn durchaus verständlich ist. Die Charakterisierung hat insofern ihre Nachteile, als Lavater sprachlich kaum eine Abstufung der Personen vornimmt. Isaak, das Kind, redet wie ein Erwachsener, wie ein „kleiner Patriarch.“ Er sagt z. B. an einer Stelle, als er von

dem „Ringen um göttliche Offenbarung" spricht: „Wenn Durst der ganzen Seele nach Einem, Einem Hohen, Unendlichen — wenn unauslöschbare Glutbegier — nach Erfahrung, Erfahrung, Erfahrung — des Unsichtbaren — wenn dies von dem kommt, der alles schuf; wenn Drang nach Licht vom Quell des Lichtes herrührt, . . . heißt das denn, Vater, nicht: Gott hieß mich flehen!" An einer anderen Stelle heißt es: „Ich überdachte die Geschichte deines Lebens, Vater, die Gotteserscheinungen, die du mir heute erzähltest — dann euer hohes Alter — euer Sterben — mein Alleinsein — und was Sterben, Sterben sei." Aber neben diesem Hang zu grüblerisch-nachdenklichen Gedankengängen ist sein Gemüt weich und empfindsam. Abraham charakterisiert ihn: „Sein Herz, wie schlägts ihm sanft, wie quillt vom Aug ihm eine Zähre hin, sprach ich von Gott!" Wenn Isaak um die Erscheinung Gottes flehte: „Mit welchem Blick, mit welcher Stimme, welcher Innigkeit geschah es."

Die Stimmungsausbrüche Abrahams und Isaaks bilden das eigentliche Thema des Dramas. Lobhymnen auf die göttliche Gnade, tiefgläubige Betrachtungen über Gottes Allmacht sind ihre verzückten, schwärmerischen Reden. Das unmittelbare göttliche Wort findet zuerst bei Abraham den Wiederhall in fast monologisierenden, ekstatischen Ausbrüchen. Die zweite Stufe ist der Gedankenaustausch zwischen Vater und Sohn über die himmlische Botschaft, erst dann tritt Sarah in ihren Kreis und verstärkt durch ihre Gefühlsausbrüche die Leidenschaftlichkeit der Dialogführung. Nur mittelbar bleibt Sarah an allen Ereignissen beteiligt. Sorgende Liebe und ängstliche Mütterlichkeit erfüllen sie um Isaaks Schicksals willen. Aber sie bleibt ahnungslos, ebenso wie Isaak und diese Unkenntnis des göttlichen Ratschlusses gibt ihr die Kraft, die Opferreise zu segnen und Abraham und Isaak dem Schutze des Höchsten anzuvertrauen.

Der Sprachstil des Dramas ist der willkürlichste, eigenartig-gesteigertste von allen biblischen Dramenbearbeitungen, die dem Stoffkreis der Empfindsamkeitsepoche angehören. „Regelmäßigkeit und Ordnung des Stils, sowohl in Rücksicht der Wortwahl als der Wortstellung und Verbindung, erwarte man bei Lavater nicht. Auch hierin folgt er keck seinem Genius, er verschmäht die Regeln und die Worte müssen sich seiner Phantasie fügen. Um den echten prosaischen Stil zu schreiben bedarf es mehr gereifter und ruhiger Vernunft als sie Lavater besaß. Seine Beredsamkeit ist ergreifend, fortreißend, brennend. Sein Stil ist bildreich, blühend, voller Gegensätze und Steigerungen. Er ist wort- und bildervoll, jedoch nicht schwülstig."[106]) Obwohl die Sprache der Dialoge in Prosa abgefaßt ist, strebt

sie doch beständig zum jambischen Vers. Das Gefühl des Dichters in seiner Leidenschaftlichkeit sprengt die gewöhnliche Sprachform und wird zum dichterischen Vers. Es ist nicht Mangel an sorgfältiger Durcharbeit, wenn Lavater Wiederholungen von Worten und ganzen Sätzen mehrfach beibehält. Leidenschaftliche Erregung reißt ihn zur Wiederholung seiner Gedanken fort:

Sarah: „Er ist! Gott ist — Erbarmer!"
Abraham: „Gott ist und ist Erbarmer!" (I, 1)
Sarah: „Erhöre sein Gebet!"
Isaak: „Erhöre sein Gebet!" (I, 2)
Der Engel: „Ich bin dein Schild, ich dein erhabener Lohn!"
Abraham: „Ja! Gott, mein Gott, mein Schild und mein erhabener Lohn!" (I, 4)
Sarah: „Gott sei dein Gott, wie deines Vaters Gott!"
Eliefer: „Ja, Gott sei dein Gott, wie deines Vaters Gott!" (II,17)

Beispiele dieser Art lassen sich häufen. Auch in der Redeweise des einzelnen liebt Lavater diese Wiederholungen:

Isaak: „Mir wars, o Vater, heut, mir wars, o Mutter, — ich kann nicht sagen, wies mir war — es war mir wohl und bang, so sanft, so schmachtend —" (I, 2)

Abraham: „Mein Herz wird mir zu groß, laßt mich ihr Lieben! Laßt mich allein, mein Herz, es ist zu voll von Ahndung Gottes, laßt mich, Sarah, Isaak!" (I, 2)

Abraham: „Du bist! Du bist — und bist . . . wie unerforschbar heilig! Doch laßt mich itzt!" (I, 7)

In der Verwendung von Eigenschaftsnamen, mit denen Lavater den „unaussprechlichen Namen Gottes" umschreibt, ist er unerschöpflich. Die Gabe seiner Phantasie, sein Sprachschöpfertum kommt hier zur vollen Geltung. Alle Wortformen stehen in Beziehung zum Sprachstil der Empfindsamkeit:

Allbarmherziger; Allbelebender; Allwissender; Anbetungswürdiger; Barmherziger; Beruhiger; Ewigsegnender; Ewiglebender; Erquicker deiner Menschen; Ewigtreuer; Erbarmer; Einziger; Freudeschöpfer; Fels im Meer; Großer Geber; Gnadenvoller; Hocherhabener Sternenschöpfer; Herzenserhöher; Herrlicher; Kraft der Müden; Naher; Namenloser; Mächtiger; Meine Hoffnung; Treuer; Unerforschlicher; Unerforschbarweiser; Unerforschter; Unerkannter; Unaussprechlicher; Überschwenglich-Gnadenvoller; Wandrers Licht.

Adjektive und Substantive zum zusammengehörigen Sprachbild geformt, weisen auf sein empfindsames Denken hin:

Sanftes Licht; feierliche Stille; stiller, sternenvoller Himmel;

unaussprechlich heilig; Abende voll Seelenruhe; Segensnächte; sanfte, wollustreiche Wehmut; unaussprechliche Huld; dämmernd Licht; Wonneflammen; Wonnenacht; Jammeraugenblick; Wonnetag; ahndungsvollster Tag; Freudetrunkenheit; Auferstehungswonne; u. v. a.

Welche Form die innere Spannung, die aller erdgebundenen Schwere entrückte Verzückung annehmen kann, soll ein Beispiel erläutern: Abraham hat seinen Sohn vor dem Opfer umarmt und betet:

„O Gott! Gott Abrahams und Isaaks! Erbarmer ohne Namen! Erbarme dich! Gedenke, wir sind Staub und du bist heilig! Ach! Schritte sehen wir nur, nur Spannen weit — sind Würmer nur, ach! Würmer nur am Fuße deines Throns! Du Herr der Herrlichkeit! Nach Lichte dürsten vom Staube wir empor zu deinem Antlitz! Verstummen! Stammeln! Weinen! Flehen! Verstummen und hoffen da, wo nichts zu hoffen ist! — Laß einen Strahl! Herr unser Gott! Nur einen deines Lichts auf unsre Seele sinken! Daß nicht verschmachte mein Gebein! Mein Mark nicht Asche werd, eh ich vollbracht das große Opfer.“ (III, 2)

Neben den sprachlichen Merkmalen der Empfindsamkeit, die das religiöse Drama Lavaters als letzter großer Ausdruck einer im Schwinden begriffenen Stilrichtung aufweist, enthält das Werk auch schon mehrfache Anzeichen und Einflüsse einer neuen literarischen Richtung, der Sturm- und Drangzeit. Diese Beeinflussung ist darin zu erblicken, daß fast jede Scene mit naturalistischer Deutlichkeit bis in kleine Einzelheiten des täglichen Lebens hinein ausgeführt ist. Besonders deutlich wird diese Auffassung in den Scenen, die den Reisevorbereitungen gelten. Z. B.

Elkana: „Gesattelt wird mein Tier und dürre Mandeln, Rosinen, Traubenbeere, frische Brote, mein Knab tut sie in die Körbe! Zwo Flaschen mit reinem Quellenwasser — der andre füllt sie! Was ist mehr zu tun — was soll ich auf dem Wege tun? Weit, weit mag wohl die Reise gehen! Und leg ich ein Feierkleid an? . .“

Elieser: „Du gehst, wo unser Herr mit seinem Sohne geht, im Feierkleid und horchst auf seine Winke, horchst auf alles, was er tut — und was er spricht, auf seine Tränen alle, seine Gebete — Und wenn du siehst, und wenn du merkst, Elkana, daß er sein Angesicht verhüllt, daß er — zum Tode vielleicht geht. . .“ (II, 6)

Mit derselben Deutlichkeit sind auch die Vorgänge des Altarbaus und der Widderopferung wiedergegeben. (III,2) Auch

in der Sprache selbst scheint z. T. ein Grund für die Wahrscheinlichkeit der oben angedeuteten Annahme zu liegen. Trotz der rhythmisierten Prosa sind Nachlässigkeiten und Freiheiten der gewöhnlichen Volkssprache festgehalten. Es heißt z. B.:

„Die Sternen" (S. 11, 12, 14). Die Form „sahe", später „sah" kommt oft vor. „Saßte mich" (S. 13); „unter Arm" geschlagen (S. 13); „ich sah empor an sie" (gemeint ist die himmlische Gestalt) (S. 14). Auch die vielen apostrophierten Worte sprechen dafür: „Bet'" statt „bete"; „däucht's" statt „däuchte es"; „verbreit'" statt „verbreite"; „er sterb'" statt „er sterbe" und zahllose andere.

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, daß in der Figur des Abraham eine Verbindung von empfindsamen mit „stürmerisch-drängerischen" Anlagen vorliegen kann. Die empfindsamen Elemente bleiben zwar stärker betont; doch betrachtet man Abraham in seiner Eigenschaft als biblischer Patriarch, so bekommt seine Gestalt etwas Gewaltiges, Kraftvoll-Selbstbewußtes, das zusammen mit der schon hervorgehobenen leidenschaftlich-bewegten Sprachrhythmik an Figuren aus Sturm- und Drangdramen erinnert.

Welchen Eindruck das Werk auf den Kreis der „Stürmer und Dränger" gemacht hat, geht aus einem Brief von Lenz hervor, ein Beweis, daß die oben erwähnte Beziehung nicht ganz unbegründet ist: „Dein Abraham hat mich unendlich erbaut; freilich ist alles mehr religiös als poetisch. Das letzte Gebet Abrahams vor der Opferung hat mir die größte Sensation gemacht."[107])

II. Die Auswirkungen literarischer Nebenströmungen in Formen von Bibeldramen während der Empfindsamkeitsepoche.

1. Kapitel.

Biblische Dramen in schwäbischer Mundart.

Die Darstellung bibeldramatischer Dichtungen innerhalb einer angegebenen Zeitspanne kann auf die Werke des in der Literaturgeschichte fast ganz unbekannten Pfarrers und Dichters Sebastian Sailer (1714—1777) nicht verzichten.[108])

Mit dem Stil der Empfindsamkeit haben Sailers Dramen nichts gemeinsam. H. Fischer äußert sich dazu: „Ich halte eine Verwendung des schwäbischen Dialekts zu Ideendichtungen, zum Sinngedicht oder zum Ausdruck weicher lyrischer Empfindung überhaupt für ausgeschlossen, vielmehr ist das Schwäbische

mehr für volkstümliche, komische, vornehmlich für satirische Dichtung geeignet."[109]) Ein ähnliches Urteil gibt Beck ab: „In der Tat ist die schwäbische Mundart zu breit, zu voll, zu maulig — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — um feinere Gefühle in Lyrik oder gar in Epik zur Geltung zu bringen."[110]) Diese kritischen Bemerkungen haben erst recht in ihrer Anwendung auf Sailers Dramen Gültigkeit.

Auf Grund der Kenntnis mittelalterlicher Mysterien, Fastnachts- und Mirakelspiele — ich folge einer Ansicht des Dr. Owlglaß — ist Sailer zu seinen eigenen biblischen Komödien gekommen.[111]) Und doch hat er mit seinem Werk etwas so Neuartiges und Selbständiges geschaffen, daß es von A. Holder — natürlich nur unter Beschränkung auf die Gattung seiner Dichtung — als der gute Anfang „einer selbständigen schwäbischen Mundart bezeichnet wird."[112])

Über Sailers Persönlichkeit äußert sich Haßler: „Die Erzeugnisse seines Genius mögen nur dann richtig gewürdigt werden, wenn man bedenkt, daß sie in der Tat fast unabsichtlich entstanden. Meist aus besonderer Veranlassung in größeren oder kleineren Gesellschaften an verschiedenen Orten fast stegreifartig hervorgegangen, zunächst nur für die Kreise ihrer Entstehung bestimmt — mit hundertjährigen Klostergewohnheiten einerseits, sowie mit der eigentümlichen Stellung der katholischen Geistlichen jener Zeit zum Landvolke andererseits aufs Innigste verwebt, mit ihrer eigentümlichen Form nach ihrer provinziellen, ja, lokalen Färbung in Anschauung und sprachlichem Ausspruch ein unzertrennliches Ganzes bildend — erfordern sie für ihre richtige Beurteilung einen ganz anderen Maßstab als jede sonstige literarische Erscheinung."[113])

Eigenartig ist vor allem die Darstellung der Dramen, die der Verfasser selbst ausführte. Holder bemerkt dazu: „Wer überhaupt den liebenswürdigen Mann und seine harmlose Muse nicht mißverstehen, sondern sich beider freuen will, darf ihn nicht anders sich denken als wie die örtliche Überlieferung ihn zeichnet — mitten unter seinen Zuhörern, mit der Geige in der Hand, sich selbst zu seinen Arien, die er nach eigener Erfindung sang, begleitend, den übrigen Text aber sprechend (Holder folgt dabei der Biographie Sailers von Sixt Bachmann, eines Ordensbruders Sailers) nach gemessenen Zwischenräumen sich wieder mit einem kräftigen Zuge guten Weines erfrischend und hierbei gelegentlich auch einen launigen Scherz zum besten gebend.[114]) Diese knappe Charakterisierung seiner Person genügt, um sich eine Vorstellung von seinem Leben, seiner dichterischen Persönlichkeit zu verschaffen. Sailer kümmerte sich weder um literarische Probleme seiner Zeit noch um die Zeitströmung überhaupt.

In allen seinen Werken offenbart sich sein Humor, seine oft derbe Ausdrucksweise. Regellos laufen die Reime durcheinander. Kurze, kräftige Sätz vermischen sich in seinen Prosadichtungen mit Arien und Duetten. Als Beispiel seiner Dichtungen sei das Drama „Die Schöpfung" angeführt, das — nach Owlglaß — wahrscheinlich Sailers literarischer Erstling ist und im November 1743 vor den Klosterherren zu Schussenried aufgeführt wurde.[115])

Wie Sailer seinen Stoff anfaßt, wie er ihn vor allem von seiner Zuhörerschaft aufgefaßt wissen will, gibt der dem Drama vorangestellte Prolog wieder, der — nach der Übersetzung von Owlglaß — folgendermaßen lautet: „Hochansehnliche Zuhörer! Ehrwürdige Gäste! Euch läuft das Wasser im Munde zusammen, wie ich sehe. Die Neugier kitzelt euch, und ihr wartet atemlos darauf, was ich wohl auf meiner Leier vorbringen werde. Also ich will euch in diesem Schauspiel noch einmal vor Augen führen, wie sich die Erbsünde, so bis dato über uns verhänget ist, in die Welt eingeschlichen hat. Und hoffe dann, ihr möchtet Gefallen daran finden. Das Eine bitte ich euch: Glaubet um alles nicht, ich wolle dem allerbesten, allerhöchsten Gott, den wir mit dienendem Knie anbeten, ein Unrecht zufügen; noch Adam und Eva, unsern Voreltern, die nach ernstlicher Bereuung ihres Fehltritts für alle Ewigkeit im Himmel weilen. Um es kurz zu machen: Ich erzähle den ganzen Handel in bäuerlicher Mundart, auf daß ihn die Einfältigen betrachten mögen, ohne Schaden zu nehmen, und er den Weisen eine Erquickung sei. Jedweder Kritikaster aber und voreilige Tadler bleibe vor der Türe und verziehe sich. Wem die Stirn allzeit in Falten liegt, wer keinen Spaß versteht, wem ein ehrbares Lachen lästig und zuwider ist, dem ist auch die Seele verbogen. Nicht immer taugt es zu trauern; es ziemt sich, hinterher auch zu lachen. Drum will ich Etliches singen und mir, falls mich der kritische Zahn benagt, kein graues Haar darob wachsen lassen."[116])

Aus diesen Worten spricht eine gesunde Urwüchsigkeit, eine ungehemmte Lebensbejahung, eine Verbundenheit mit seiner Umgebung, die den echten, volkstümlichen Dichter unverkennbar hervorleuchten läßt. „Er läßt seine Schöpfung am Bussen, dem heiligen Berg Oberschwabens, erstehen, übersetzt alles, Weltliches und Geistliches, Irdisches und Himmlisches ins Schwäbische und Bäurische."[117]) Eine durchaus erschöpfende Beurteilung findet man bei Owlglaß: „Man ist überrascht von der keck-originellen Art, wie der Dichter seinen Vorwurf anpackt, von der Beweglichkeit und Drolligkeit seiner Phantasie von der rhythmischen Meisterung der Sprache, von dem bald derb-

zugreifenden, bald unbefangen-spielerischen Humor, der Gottvater vermenschlicht, verschwäbelt, und ihm dabei doch seine göttliche Würde läßt, von der erstaunlichen Lebendigkeit, mit der die Gestalten und Situationen gesehen sind."[118])

Seine Sprache ist natürlich, originell. Wie charakteristisch übersetzt zum Beispiel Sailer die Stelle der Bibel: 1. Mos. 1, 31 in seine Bauernsprache:

„Aelles ischt ganga
Noch mein' Verlanga."

Oder wie bezeichnend ist die Moral, die in der „Schöpfung" Gott auf Adams Lebensweg mitgibt und die dem gottesfürchtigen Schwaben ganz aus dem Herzen gesprochen ist:

„Sobald di dar Tuifel ufs Bänkle
Der Hausat (Hoffart) will stella, so lach
Und häb nu dös göischtle (geistliche) Gedänkle:
Noits (nichts) bin ich, a Dreck ischt mein Sach!"

Daß die Werke Sailers von der Kirche nicht kritiklos hingenommen wurden, ist verständlich. Sogar heute ist die Frage noch umstritten, ob Sailer zum Josephinismus neigte oder ein „treuer Sohn seiner Kirche" war. Aus dem Für und Wider der Meinungen führe ich eine für die damalige Zeit maßgebende Kritik an, die durch Bachmann überliefert ist: „Doch, da die Geschichte aus der Bibel ihr Entstehen hat, so gab es hie und da überkluge Krittler, die dem Verfasser Mißbrauch der göttlichen Dinge aufbürden wollten. Ja, die Sache wurde ernsthafter und diese geäußerten Kritiken kamen bis zu den Ohren Sr. Eminenz des Herrn Kardinals und konstanzischen Bischofs von Rodt. Nachdem aber gedachter Kirchenprälat das Manuskript gelesen, und vom Verfasser selbst dieses Stück aufführen gesehen hatte, wurde es nicht nur mit dem größten Beifall aufgenommen, sondern auch die darüber geäußerten Kritiken als schief und unklug erklärt, weil Sailer ja in seinem Prolog zureichend den Zuhörern den Gesichtspunkt zeigt, aus welchem die Sache betrachtet werden müsse.[119])

Eine psychologische Frage bleibt zum Schluß noch offen, eine Frage, die auch Dionis Kuen, der Verleger der Bachmannschen Ausgabe (1819) stellt: „Sollten denn in einem truglosen, biederen Herzen nicht auch feinere, zärtlichere Gefühle liegen?"[120]) Doch gerade das Eigenwillig-Derb-Komische seiner Art, hebt ihn aus dem Rahmen der an ihre Heimat gebundenen Dichter heraus. In ihrer Natürlichkeit und lebensvollen Sprache vermögen auch heute noch die Dramen Sailers den Leser zu fesseln.

2. Kapitel.

Die biblischen Dramen von F. L. Hudemann.

Friedrich Ludwig Hudemann hat Formen des Bibeldramas geschaffen, die in ihrer Art hauptsächlich von Gottsched und seiner Richtung abhängig sind. Bei Hudemann ist von einem Einfluß Klopstocks nichts zu spüren. Für ihn war das seiner Veranlagung entsprechende klassizistische Drama maßgebend.

Als Anhänger der Lehren Gottscheds, sieht er das „Moralische" als End- und Erziehungszweck im Drama an. Schon in seiner ersten dramatischen Arbeit, der Übersetzung der „Phädra" von Racine spricht er die für ihn entscheidende Forderung aus, die ihm als der Sinn dieses Dramas erscheint: „Weil die in dieser Tragödie befindliche Moral ganz untadelig ist. (22. 6. 1735)[121]) Erst in späteren Jahren betonte er das Religiös-Erzieherische in seinen Dramen: „Um aber auch solchen Seelen, nach dem mir dargereichten Vermögen, nützlich zu werden, die nicht auf der Spur des Lebens, das aus Gott ist, einhergehen, so wünsche dieselben gleichsam bei ihrer Schwäche zu fassen, um ihnen selbst an demjenigen Orte, allwo die irdisch gesinnte Natur in der prächtigsten Gestalt und scheinbarsten Larve der Vernunft und äußeren Tugenden ihre Liebhaber an sich locket, einen Funken der Gottseligkeit ins Herz zu werfen. Dies habe ich durch meine Trauerspiele . . . zu bewürken getrachtet."[122]) Eine ähnliche Ansicht äußert er an einer anderen Stelle: „So habe zur Beförderung des rechtschaffenen Wesens, das aus Gott ist, jenes scheußliche Bild der Sünden an dem Beispiel der rasenden Jesabel in einem Trauerspiele zu entwerfen für gut befunden; teils damit die wüsten Spötter des göttlichen Namens in diesem Spiegel ihre wahre Gestalt beschauen, wie auch den auf ihren Unsinn einmal erfolgenden Lohn mit Schrecken wahrnehmen, teils aber auch an den schönen Abbildungen . . heilsame Muster finden mögen, worin teils die wahre Glückseligkeit, teils die wahre Hoheit des Verstandes und Willens anzutreffen ist."[123])

Diese aufklärerischen Tendenzen, die Hudemann in einer ausgesprochen, rationalistischen Sprachform zum Ausdruck bringt, weist auf den unverkennbaren Einfluß Gottscheds.[124])[125])

Die Bibeldramen Hudemanns lassen sich nach drei Gesichtspunkten untersuchen. Einmal ist die nach Form und Inhalt strenggebaute Alexandrinertragödie alten Stils in den Trauerspielen „Jesabel" und „Der Tod Johannes des Täufers" nachgeahmt. Die zweite Form, die das „Schicksal der Tochter Jephtah" veranschaulicht, deutet in Bezug auf Stoffwahl, Charaktere, und gewisse sprachliche Wendungen den Einfluß der

Empfindsamkeit an. Als Beispiel für die dritte Form möchte ich das Trauerspiel „Brudermord des Kain" herausstellen, in dem sich gewisse spätbarocke Nachwirkungen auf das an sich rationalistische Bibeldrama nachweisen lassen.

Hudemann versuchte in seinen Dramen immer moralische Sätze in lehrhafter Form dem Zuschauer zu vermitteln. Auf die in den Vorreden der Dramen enthaltene Absicht des Dichters, erzieherisch zu wirken, ist bereits hingewiesen worden. Seine belehrende Methode kommt im Drama selbst zur Geltung. Beispiele mögen das veranschaulichen. In dem Drama „Jesabel" wird zur Gottes-Furcht gemahnt:

Usiel: „Wie groß ist dieser Preis, den ich durch Gott gewann!"
Elisa: „Dein Gott bestimmt ihn dir. Führ ihn zu seiner Ehre
Und sorge, daß dich nie der Götzendienst verkehre!
Wach über dein Gemüt, flieh jedes schändend Bild,
Das dein erhabner Herr im scharfen Eifer schilt."
Schlußchor: „Jehovah, dir und deiner Wunderhand
Sei unser frohes Herz das rege Gegenpfand.
Nichts soll, o Herr, von deinem Dienst uns trennen,
Ein reines Opfer muß in uns dir ewig brennen."
(V. Schlußzene.)

„Der Tod des Johannes" enthält die Mahnungen, das Beispiel eines charakterfesten Christen sich zu Herzen gehen zu lassen und das Böse zu verabscheuen. Einmal wird in der Vorrede darauf hingewiesen: „Wenn hingegen, wie in diesem Schauspiel ein Johannes auftritt, der mit einem göttlichen Ernste und einem über alles Geschaffene sich emporschwingenden Mute das Schwert des Geistes führet, selbst in seinen Banden stolze Könige zittern machet, in einer unverrückten Gemütsverfassung ebenso gleichgültig gegen seinen Tod als sein Leben sich bezeuget, ja, nur deswegen auf dieser Welt zu wallen scheinet, damit er desto herrlicher über beide triumphieren möge, so erstaunet selbst der verruchteste Mensch über die göttliche Natur, die an einem solchen Beispiele sich offenbaret."[126]) Am Schluß spricht Herodes, von seinen Gewissensqualen getrieben, die Warnung aus, daß sich jeder vor ähnlichem Schicksal, das ihm infolge der Verurteilung des „Johannes" zuteil geworden sei, hüten möge:

„Wie steh ich hie getroffen!
Was kann ich Armer noch zu meiner Rettung hoffen?
Mein Volk empöret sich, Philippus meidet mich,
Areta schnaubt und droht, und des Gewissens Stich
Zerfleischt mein zagend Herz! Ich sinke zu den Scharen,
Die durch gehäufte Schuld zum Schlund der Hölle fahren!"
(V. Schlußzene)

In dem Schicksal der Tochter „Jephtah" wird die Belehrung direkt an das Publikum gerichtet:

Semah: „Ihr Eltern, schätzt teuer der Semah Geschlecht!
Ein menschlicher Same, ein irdischer Name,
Verscherzt oft auf Erden sein himmlisches Recht!"
(V. Schlußzene.)

Nachdrücklich betont Hudemann im „Brudermord des Kain" seinen Standpunkt: „Ich schmeichle mir, daß, vermöge der allenthalben darin sich äußernden Lebhaftigkeit der Leidenschaften, die darin enthaltenen bösen und guten Gesinnungen einen solchen Kontrast machen werden, der nicht nur den Verstand überzeugend einnimmt, sondern auch das Herz beweget und selbst unserm allerheiligsten Glauben zu einigem Vorteil gereichen kann. Wird nun hiedurch bei diesem und jenem Leser oder Zuschauer etwas Heilsames gewirket werden, so will ich mich dieser in redlicher Absicht unternommenen Arbeit freuen."[127]) Diese Tragödie ist die einzige, die mit einer metaphysischen Betrachtung der Schuldfrage abschließt.

Kain: „Denn ich bin in meinem Denken und Handeln mir jetzt ein unerkenntliches Geheimnis. Ein Verzweifelnder kann weder wollen, noch nicht wollen. Er ist das unwillkürliche Werkzeug des Geistes, der Finsternis und der Verwirrung." (V, 6)

Der Einfluß Gottscheds kommt am Nachhaltigsten in den Dramen „Jesabel" und „Der Tod Johannes des Täufers" zur Geltung. Die Versform der paarweise gereimten Alexandriner wurde übernommen. Die Handlungen vermeiden in ihrem nüchternen Aufbau alles, was die Grenzen des Wahrscheinlichen überschreiten könnte. Wenn Hudemann wirklich einmal die Gradlinigkeit der Entwicklung durch Einführung von Nebenhandlungen unterbricht und damit der Forderung der Simplizität im Drama zu widersprechen scheint, so findet er gleich für diese Handlungsweise Worte der Entschuldigung: „Einige Nebenumstände habe ich aber nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit hinzutun müssen, damit jene einen umsoviel tiefern Eindruck durch das in den Tragödien ins Gemein vornehmlich herrschende Schrecken und Mitleiden wirken möchten."[128])

Die ausgesprochene Antithetik, die in „Jesabel" durchgeführt ist, wird dadurch noch verschärft, daß am Schluß alle „schlechten Menschen" d. h. alle Baals-Anhänger sterben müssen, während die Gegenpartei „die frommen Diener Jehovas" gerettet wird. Einen Gedanken versucht Hudemann konsequent durchzuführen: Das ganze Volk soll für den Dienst des Gottes Baal gewonnen werden. Nebenumstände, die ein Hinausschieben der Katastrophe bewirken müßten, läßt Hudemann weg. Die

Handlung ist so angelegt, daß alle Reden und Situationen die Katastrophe beschleunigen. Im „Tod Johannes des Täufers" ist Hudemann zum Teil von dieser Form abgewichen. Einmal sollen durch die Nebenhandlungen retardierende Momente eingeschoben werden. Ein Beispiel dafür ist Salome, die durch die grausame Forderung ihrer beleidigten Mutter Herodias, das Haupt Johannes des Täufers zur Sühne von ihrem Vater zu verlangen, nachdenklich gestimmt wird. Ferner sind die Nebenhandlungen deshalb eingefügt, um moralische und politische Allgemeinbetrachtungen gegenwärtiger und kommender Zeitfragen durch die Priester anstellen zu lassen. Die sonst von Hudemann verwendete antithetische Methode der Darstellung ist in diesem Drama durch individuelle Betonung der Personen hervorgehoben. Für die Entwicklung Hudemanns ist es charakteristisch, daß der Dichter den Schuldbegriff zu vertiefen sucht. Nicht der Tod des Johannes beschließt das Drama, sondern der Untergang des Herodes, der in selbstquälerischen, grübelnden Monologen seine übereilte Nachgiebigkeit erkennt, und aus Reue über den Schwur in den Tod getrieben wird.

Die Sprache, die die Personen der Tragödie führen, ist verstandesmäßig, klar. Jegliche Wärme der Darstellung fehlt. Es wird eine bildhafte Sprache bevorzugt, die starke Ausdrucksmöglichkeiten verwendet. Die Königin Jesabel stellt am Anfang des Dramas ihre Lage dar und weist auf das Kommende hin:

„Ich fühle, wie um mich die Hölle raucht und flammt,
Die streng ihr Opfer heischt!" (1. Hauptstück)

In den Worten Elisas des Propheten, erkennt man ihre Sinnesart:

„Obgleich noch Jesabel, gleich einem Drachen zischet,
Der Gift und Geifer sprüht . . ." (1. Hauptstück)

Die Vorbereitungen zum Baalsfest begründet Jesabel mit den zynischen Worten:

„Je größre Pracht durch mich den Baal heut umringet,
Je mächtiger auf ihn die dumme Sehnsucht dringet."
(2. Hauptstück)

Jehu bekämpft ihre Pläne:

„Bald schmettert meine Faust dich von dem Hurenthron!"

Als Jesabel sogar von Jojada, ihrem Berater, Vorwürfe wegen ihres leidenschaftlichen Baalsdienstes bekommt, schreit sie empört:

„Wirst du in deinem Sinn, wie itzt, noch ferner rauchen,
So werd ich in dein Blut bald meine Füße tauchen!"

Sogar in bangen Stunden der Verzweiflung bleibt sie trotzig:

„So soll im letzten Hauch noch Gall und Mut mich hitzen,

Mit blasser Faust will ich mein Blut zum Himmel spritzen!"
(4. Hauptstück)

Drohend und zornig klingen die Worte des Propheten Elisa:

„Wie lange dauert es, daß euch der Irrtum blendet?
Mein Rachschwert blitzet schon durch die zerrissne Luft,
Und schrecket euern Leib in die gerufne Gruft!" (4. Hpt.)

Es äußern sich hier zwar „heftige Leidenschaften", aber sie verändern nicht die seelische Grundhaltung des Menschen und verursachen keine Vertiefung seines Charakters. Hudemann dagegen sucht seiner Ansicht den nötigen Nachdruck zu geben: „In dem gegenwärtigen Schauspiele, „der Tod Johannes des Täufers", glaube ich nicht, daß es demselben an Lebhaftigkeit fehle, weil darin durchgehends heftige Leidenschaften sich äußern... Kann auch wohl ein erhabnerer Stoff zu solchen Einkleidungen, darin das Große der Gedanken, ingleichen das Edle und Lebhafte der Neigungen sich besonders äußert, gewählet werden?"[129]) Der Gedanke der Tugendhaftigkeit wird hier nachdrücklicher als in dem Drama „Jesabel" betont. Salome die sich von ihrer Mutter zu dem leichtfertigen Versprechen, das Haupt des Johannes für einen Tanz vor Herodes zu fordern, hatte verleiten lassen, empfindet jetzt Angst:

„So werd ich selbst aus mir durch ihre Wut gebannet,
So wird den Tugenden durch mich ein Netz gespannet!
Doch Tugend soll mir mehr als Blut und Herrschaft gelten!"

Ähnlich charakterisiert sie Herodes, nachdem sie ihren frevelhaften Wunsch ausgesprochen hat:

„Die sonst durch Sanftmut, Huld und Tugend mich gerührt."

In mehrfachen Dialogen mit Johannes sucht Herodes den Propheten zu veranlassen, den Zorn der Herodias umzustimmen:

„Die dir empörte Sinnen
Durch Huld und sanftes Tun von nun an zu gewinnen!"

Doch Johannes bleibt fest:

„Ich beuge mich nur dem, der Erd und Himmel hebt,
Und der die Stolzen schnell in ihren Abgrund gräbt."

Und an einer anderen Stelle äußert sich Johannes:

„Ich würde wahrlich stets mich des Gedankens schämen,
Der mich, o König, dir und deinem Rat bequemen
Und den verschmähen hieß, der mir allein gebeut
Und selbst im Tode mich durch Licht und Kraft erfreut."
(4. Handlung)

Sein Bekennermut gipfelt in den Worten:

„Bis an dem letzten Hauch, soll Herr, mein Lob dir tönen,
Ja, selbst des Henkers Faust soll durch den Streich mich krönen." (4. Handlung)

Mit dem schon erwähnten anklagend-mahnenden Monolog des Herodes (S. 73) der dem Zuschauer den Untergang des schlechten Gewissens veranschaulichen soll, schließt die Tragödie.

Die Grenzen des „durch die Vernunft als wahrscheinlich Gegebenen" hat Hudemann nie überschritten. Nirgends hat er in den Gang der Handlung eine höhere, göttliche Macht eingreifen lassen, weder als Verkündigung des göttlichen Willens durch die Priester, noch durch eine Erscheinung übersinnlicher Wesen, wie sie z. B. Klopstock im „Tod Adams" oder Lavater im „Abraham und Isaak" verwendet hatten.

Bei einer Beurteilung der Tragödie „Schicksal der Tochter Jephtah" ist man fast berechtigt, dieses Werk Hudemanns in die Reihe der empfindsamen Bibeldramen einzuordnen. Es ist das einzige biblische Drama, in dem Hudemann auf eine rationalistische Darstellung verzichtet hat. Das Motiv, das zu Grunde liegt, kommt dem biblischen Stoffkreis der Empfindsamkeit nahe. Der Feldherr Jephtah hat in der Schlacht den Schwur getan, wenn Jehovah ihm Sieg verleihe, den Menschen zur Sühne zu opfern, der ihn in der Heimat zuerst begrüßt. Und dieses Opfer ist seine Tochter Semah. Das Problem dieses Trauerspiels ist das gleiche, das uns schon in Lavaters Drama „Abraham und Isaak" begegnete: Die Auseinandersetzungen zwischen elterlicher Liebe und religiöser Ehrfurcht vor göttlicher Strafe. Mit einer empfindsamen Auffassung der Personen suchte Hudemann auch eine empfindsame Ausdrucksweise im Drama zu verbinden.

Semah, die Tochter Jephtah, die voller Freude ihren heimkehrenden Vater begrüßt, muß seine kränkende Abweisung ertragen. Sie fügt sich still in ihre Lage:

„In stiller Sittsamkeit erwart ich dessen Huld,
Sein Herz erweich ich nur durch Schweigen und Geduld."

In den Liebesscenen mit Hezron, ihrem Verlobten, Scenen, die sonst in keiner anderen dramatischen Bearbeitung dieses Stoffes vorkommen, offenbart sie ihren liebevoll-empfindsamen Charakter:

„Ist wahre Tugend stets die Vorschrift deiner Triebe,
So glaube, daß ich auch dich ohne Wanken liebe."

Sie fürchten, daß ihr „Herzensbund" zerstört werden könnte. Auf Hezrons Worte:

„Daß Jephtah jetzt allein die holde Tochter haßt
Und Ephraim den Feind durch Glimpf und Sanftmut faßt",

erwidert Semah nur geduldig:

„Mein Vater liebet mich auch selbst bei dem Verletzen."

In die Dialogpartien werden mitunter kleine, moralisch anmutende Betrachtungen eingeschoben. Z. B.

„Wie schwer ist es, sich stets die rechten Grenzen setzen,
Und in dem schönsten Glück das Wesen (Gott) nicht verletzen,
Das alles hebt und stürzt!" (2. Hauptstück)

Die Frage nach ihrem Schicksal beschäftigt Semah unablässig. Doch Jephtah antwortet immer wieder ausweichend:

„Verbanne doch dein Fragen,
Mein Tun wird dir zu früh die bittre Wahrheit sagen."

Das ihr bevorstehende Geschick erfährt Sehmah nicht aus dem Munde ihres Vaters Jephtah, sondern Hudemann läßt ihr in einem Traum die Offenbarung zuteil werden, eine Scene, die mit einfühlendem Verständnis die Lösung der Spannung vorbereitet. In Gegenwart des Vaters verkündet sie ihr Schicksal. Jephtah ist betroffen:

„Wo lebet der Prophet, der das ans Licht dir hub,
Was ich mit solchem Schmerz in meiner Brust vergrub?"

Nachdem Jephtah die Ursache zu seinem verhängnisvollen Schwur dargelegt hat:

„Mich riß ein kühner Trieb zu Ammons Fluren hin.
Ich rief: Erhabener Gott, erreicht sein Ziel mein Sinn,
So will ich deiner Macht zum Opfer das erkiesen,
Was bei der Wiederkunft sich mir zuerst gewiesen",

bleibt Semah gefaßt:

„Genug, du liebest mich, dies heitert mir den Tod."

Alle haben sich anscheinend mit der Notwendigkeit ihres Todes abgefunden. Sogar Semahs Mutter findet für den Schwur entschuldigende Worte:

„Wo aber ist ein Sinn von Strauchel freigeblieben?"

Aber kurz vor der Katastrophe verwendet Hudemann den einzigen Kunstgriff, den er kennt, um eine befriedigende Lösung des Konfliktes herbeizuführen: Das Eingreifen Gottes in die Geschicke der Menschen. Die Propheten verkünden die göttliche Entscheidung, die sich darin zeigt, daß Gott nur den „Willen zum Gehorsam" verlangt. Er achtet nur den „Dienst der reinen Seelen". Semah soll „in die Berge ziehen und in Gebete versinken". Nach dieser Läuterung wird sie als Priesterin dem Dienste Gottes geweiht.

In diesen drei Trauerspielen hat Hudemann zur Belebung der Handlung Chöre verwendet. Die Vorbilder fand er im Drama der Franzosen. Während in „Jesabel" und dem „Schicksal der Tochter Jephtah" der Chor eine weniger bedeutsame

Stellung einnimmt und ohne starke innere Anteilnahme der Handlung folgt, hat Hudemann im „Tod Johannes des Täufers" einen kunstvollen Ausbau des Chores versucht, indem er zunächst in einem „Chorsatz" ein hymnenartiges Motiv anklingen läßt, das eine „Stimme" übernimmt und das dann in einem „Gegensatz" zusammenfassend abgeschlossen wird. Diese Form des Chores wird am Ende jedes Aktes beibehalten. Die Darsteller der Chöre sind ausschließlich Männer. Die Bedeutung des Chores bei Hudemann liegt im Wesentlichen darin, daß „das Schreckenerregende in den Tragödien" gemildert werde und ruhige Momente in der Handlung herbeigeführt werden.

Das eigenartigste Bibeldrama Hudemanns ist das Trauerspiel „Brudermord des Kain". Die Dichtung, die Hudemann zweifellos als ernsthaftes Trauerspiel aufgefaßt wissen wollte, enthält bisweilen Situationen, die einen grotesken, tragikomischen Eindruck hinterlassen. Wie eigenartig muß man die Scenen empfinden, in denen Kain oder Lamech, Hanochs Enkel, den Personen, die ihnen mißliebig sind, „Prügel androhen" oder gar „keifende Weiber" sich „Schläge anbieten". Eine diesbezügliche Stelle lautet:

Ada: „Ich will, wenn Worte nichts schaffen können, selbst durch diese Faust das nötige Gewicht geben." (II, 1)

Hudemann läßt seine Menschen eine übertrieben schwerfällige und doch wieder an Überschwenglichkeiten reiche Sprache sprechen, die in ihrer Art an Sprach- und Satzbildungen der Barockzeit erinnern.

Der äußere Rahmen, der durch die Verlegung der Handlung in die Urzeiten des Menschen gegeben ist, hat auf die Bearbeitung des Stoffes insofern einen gewissen Einfluß, als Hudemann seine Menschen aus naturhaften und triebmäßigen Anlagen heraus handeln läßt. Der Anlaß zu dem tragischen Ausgang ist einfach: Kain sucht sein Recht als Erstgeborener zu wahren. Und als er durch die Beseitigung seines Bruders Habel allen Zweifel darüber endgültig behoben hat, ist die Freude groß, „daß das gekränkte Recht der Erstgeburt gerochen worden." (V, 2) Tieferliegende, seelische Konflikte der Brüder werden nirgends erwähnt. Wie wenig Hudemann einem Dialog zwischen Kain und Habel gewachsen war, — seine Ausführung hätte auf einer stark betonten Gegensätzlichkeit der Brüder beruhen müssen — erkennt man schon aus der Tatsache, daß Hudemann nur ein einziges Mal in einer kleinen Scene die Brüder gegenüberstellt. Die Menschen handeln triebhaft, ohne sich über ihr Tun eingehende Rechenschaft zu geben. Es fehlt die Entwicklung der Charakteranlagen, um aus ihr die Handlungen der Menschen im Drama erklären zu können.

Dem Drama fehlen jegliche Spannungsmomente. Habel verhält sich völlig passiv seinem Schicksal gegenüber. Er ahnt seinen Tod und unterläßt jede Abwehr. Kain allein ist der aktive Mensch, über dessen Taten die anderen sprechen. Alle Ereignisse, die die Handlung vorwärts treiben sollen, werden in breiter Erzählung wiedergegeben. Die mehr epische als dramatische Begabung Hudemanns wird daraus ersichtlich.

Schon zu Beginn des Dramas wird der unverträgliche Charakter Kains durch den Gegensatz zwischen ihm und seinem Vater gekennzeichnet. Auf die Klage Adams „über seinen Mangel an Herzlichkeit" und seine „empörte Natur" entgegnet Kain: „Mich wird mein von dir geerbtes Elend solange foltern, als ich einen Hauch des Lebens in mir fühle. Ich bin der heiligen Reden des ersten und vornehmsten unter den Sündern schon längst überdrüssig geworden und habe den Entschluß gefasset, sie nicht mehr zu meiner Qual anzuhören". (I, 1) Und Kain verläßt die Hütte. Hevah naht, um mit Kain zu sprechen. In eigenartig gewählter Sprache stellt sie die Frage: „Wie? Ist Kain schon entwichen, welchen nach solanger Abwesenheit in deiner Hütte zu schauen mein Herz ein dringendes Verlangen empfunden?" (I, 2) Willkürlich wird die Handlung durch eine breite Abschweifung über den Sündenfall unterbrochen, der von Adam begründet wird: „Dieser Abfall von dem Schöpfer unsres Wesens kann zwar nie genug betrauert werden, es geschah aber derselbe vermittels der uns berückenden Vorstellung eines zu erlangenden höheren Gutes". (I, 2) Der Versuch Hudemanns, die Gegensätzlichkeit der Brüder zu betonen, begnügt sich damit, Habel als rührseligen, weichlichen, tatenlosen Menschen hinzustellen, während Kain als gewaltsamer, in übertrieben-schrecklichen Wutausbrüchen sich gebärdender Mensch zeigt. Habel sagt von sich: „Ich nahte mich mit wankenden Schritten und wollte zitternde Arme um ihn (Kain) schlingen und ließ die Wehmut der Augen reden, doch ich entwich schmachtend und trostlos seinen mich fast ertötenden Blicken". (I, 3) Die dauernde Todesbereitschaft ist ein Zeichen seiner Schwächlichkeit. Er bangt nicht vor dem Tode, „wenn ich im Leben ihm ein wohlgefälliges Opfer gewesen". Sein Wesen ist „schweigen, dulden, glauben, lieben, hoffen". (I, 4) Kain dagegen erwidert die Sanftmut seines Bruders mit den Worten: „Schweig, du Vermessener, oder ich will dir dein Maul auf ewig schließen. Denn nicht der Staub, sondern selbst der Himmel ist meinem Angesichte zur Decke verordnet". (I, 3) Zu Hanoch, seinem Sohn, sagt Kain an anderer Stelle: „Seine unnatürliche Sanftmut und Frömmigkeit hat mich dergestallt erbittert, daß ich dringend mich gereizt fühle, ihm ein jedes seiner tückischen Worte mit meiner Faust zu bezahlen".

Kleine Nebenhandlungen sollen die Unverträglichkeiten Kain noch stärker hervorheben. Zilla, eine seiner Frauen, muß vor ihm und „seinen Schlägen" fliehen, wenn sie in ihrem „zarten und richtig urteilenden Gewissen" Kains schändliche Absichten tadelt und nur von sich sagen kann: „Eine mitleidige Wehmut meiner Blicke war die ganze Rüstung, die ich diesem Unholden entgegenstellte." (II, 6) Lamech und Hanoch, zwei „ausgesprochene Bösewichte", machen sich über Habels „gesegnetes Opfer" lustig. Lamech: „Ich weiß, es werde ihm teuer zu stehen kommen, wenn er deshalben die mindeste freudige Empfindung gegen Kain äußern wird." Hanoch: „Eben diese Vergeltung des Kain belustigt auch meine Seele." (III, 1)

Kain ist der Mittelpunkt der Handlung; von seinem Tun allein hängt alle Entwicklung ab. Fast alle anderen Personen sind dazu verwendet, um in Form von Berichten die Handlungen, die sich außerhalb der Bühne ereignet haben, wiederzugeben. Diese reflektierenden Dialoge nehmen den weitaus größten Raum im Drama ein. Hevilah, Habels Braut und Schwester, hatte Kain beobachtet: „Ich sahe ihn in wilder Geschäftigkeit einige Garben seines Feldes auflesen und hierauf dieselben im Zorne auf seinen Opferherd werfen. Hierauf lief er wütend zu deinem Altare, beschaute tiefsinnig und mit glühenden Augen dein zum Opfer erkornes Vieh, stampfte unter gräßlichen Gebärden einige Male mit seinen Füßen auf die Erde und stieß hierauf mit aufgehobener Ferse in solchem Ungestüm an deinen Altar, daß er rücklings zurückstürzte und zu Boden fiel." (I, 4) In so weitschweifiger Erzählung werden alle Berichte vorgebracht. Am deutlichsten wird das absichtliche Hinausschieben der Handlung von dem Augenblick an, da Habel erschlagen worden ist. Innerhalb eines Aktes ergehen sich die Personen nur in Vermutungen über das Schicksal Habels, das durch eine Scene geklärt werden könnte. Kain ist nach einem Zornesausbruch mit „einer Keule aufs Feld gehend" gesehen worden. Da eine Versöhnung der Brüder gescheitert ist, klagt Adam: „Mein Gott, ist der so reizende Glanz meiner Hoffnung so schnell in Finsternis und Schrecken verkehret? Wann werde ich das erwünschte Ziel meiner schweren Nöte schauen?" (IV, 1) Als Kain dann mit „blutiger Keule" zur Hütte heimgekehrt ist, klagt Adam wieder: „O welch einen höllischen Schrecken gießen deine (Hevilahs) Worte über meine Seele aus." (IV, 2) Während sich Adam nach den Vorgängen erkundigt und in Hevah schreckliche Ahnungen aufsteigen, ist jetzt die Reihe an den Frauen, zu klagen.

Hevilah: „Welch einen Anwachs der schmerzlichsten Empfindungen und der schrecklichsten Nöte hat die gräßlich blutige und

zitternde Leibesgestalt Kains meiner matten Seele gegeben." (IV, 3) Auch die vierte Scene bringt noch keine Klärung, denn Kain ist „vor Adam geflohen." (IV, 4) Erst durch eine wenig bedeutsame Figur, Lamech, erfahren wir in zynischen Ausdrücken Habels Tod. Zunächst freilich versuchte auch er sich zu entfernen: „Den gefalteten Händen, verdreheten Augen, schluchzenden Seufzern und was des schwärmerischen Zeuges mehr ist, mich zu entfernen, heischet die wohlgeordnete Liebe, die ich zu mir selbst trage." (V, 1) Erst auf langes Drängen berichtet er Zilla, seinem ehemaligen Weib, von Habels gewaltsamen Tod und von seinem „erstarreten Körper, welchen zwar deine heiligen Glieder solange herzen können, als deine Nase dir dieses verstattet." (V, 1) Die nächsten Angehörigen sind über die Vorgänge noch im Unklaren. Hanoch und Lamech spotten über den erschlagenen Habel. Hanoch: „Habel seufzte sehr tief und heilig, sah seinen Bruder fromm und einfältig an und verschied." (V, 2) Auch Lamech höhnt, als er die Angehörigen Habels kommen sieht: „Dort erscheinen schon ein paar Glieder des heiligen Trauerordens. Sie werden uns ohne Zweifel durch Fragen und Winseln belästigen wollen." (V, 2) Und sie entfernen sich. Erst nach all diesen Vorbereitungen wird der Eindruck des Todes von Adam, Hevah, Hevilah, auf die er im Grunde genommen die tiefste Wirkung ausüben sollte, mit wenigen Worten wiedergegeben. Der Schluß des Dramas wendet sich wieder dem Schicksal Kains zu. Seine trotzige Haltung ist durch nichts erschüttert. Der Fluch Adams, der ihn verstößt, „entweiche, du Schaum aller Laster! Möchte das Andenken deiner Mordsucht zugleich mit dir meinem Gemüte auf ewig entweichen," vermag Kain nicht zu erschrecken. Gleichgültig klingen seine Abschiedsworte: „Ich verspreche dir, durch meine Gegenwart weder dich noch mich hinfort zu beunruhigen."

Daß Hudemann trotz seiner redlichsten Absichten, die in mehreren Vorreden zu seinen Dramen zum Ausdruck kommen, mit diesen Werken schon bei den Zeitgenossen nicht den rechten Anklang gefunden haben mag, entnimmt man seinen eigenen Worten: „Wird nun hiedurch . . . etwas Heilsames gewirket werden, so will ich mich dieser in redlicher Absicht unternommenen Arbeit freuen und, in Absicht auf meine Person, im mindesten nicht es achten, wenn auch eine ganze Schar spottender Lästerer wider meinen geringen Namen ihre Schmähungen verbreite."[180])

3. Kapitel.

Biblische Musikdramen.

Die Verwendung biblischer Stoffe als textliche Unterlage zu Oratorien, Musikdramen, religiösen Singspielen, Cantaten usw. ist so überaus groß und mannigfaltig — gerade auch im Zeitalter der Empfindsamkeit — daß zur Darstellung der wechselseitigen Beziehungen von Stoff und Zeitrichtungen, bei der auch die Wandlungen musikalischer Stilarten nicht unberücksichtigt bleiben dürften, im Rahmen dieser Arbeit der Raum nicht ausreicht. Dieser Stoff würde eine selbständige Arbeit ergeben.[131]) Es handelt sich hier nur um die Darstellung der zu Musikdramen und religiösen Singspielen verwendeten biblischen Vorlagen.

Es ist zum Teil Klopstocks Verdienst, auch auf diesem Gebiet grundlegende Wandlungen geschaffen zu haben. Händel war im Jahre 1759 gestorben. Und nun richteten sich seine Gegner nicht so sehr wider seine Oratorien, als gegen sein Oratorienprinzip. Es wurden Forderungen laut, daß kein Grundsatz zur Theorie des Oratoriums, so sicher er seit Jahrzehnten auch ausgesprochen war, Überzeugungskraft genug besitzen könne, als daß er nicht durch einen neuen zu ersetzen gewesen wäre.[132]) Diese Reaktionsbewegung fand in England wenig Anklang, dafür kam ihr in Deutschland umso mehr die Stilrichtung der Empfindsamkeit entgegen. „Wie sie in der Dichtung ausschließlich das Gefühlsmäßige und Einfache betont, so bedeutet das in der Musik eine Absage an die kontrapunktische Kunst, eine Hinwendung zur Klarheit und Durchsichtigkeit melodiöser Homophonie.“[133]) Brown war einer von denjenigen, die ihre Stellungnahme am entschiedensten zum Ausdruck brachten. In der Schrift: A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions etc. of Poetry and Music (1763) rügt er zunächst die opernhafte Anlage der Oratorien,[134]) beklagt sich über den Mangel an Ausdruck der herrschenden Empfindung und kritisiert dann eine gewisse Zusammenhanglosigkeit der Stücke untereinander, in denen der Gang der Handlung nicht scharf hervortritt, ein Vorwurf, der vor allem Händels Dichter trifft.[135]) Das Ergebnis der Betrachtungen Browns ist dieses: „Die Oratorien sollten nur höchst selten geistlich, meistens aber moralisch sein, ferner nirgends erzählend, oder gar dramatisch, sondern nur in lyrischer Schilderung verlaufen.“[136])

Dieser von England ausgehenden Bewegung kam auf dem Kontinent jene Richtung entgegen, die durch Klopstock, Zachariä, Ramler die deutsche Oratoriendichtung bestimmt hat. Von der

Mitte des 18. Jahrhunderts an bildet Klopstock entweder den sichtbaren oder unsichtbaren Hintergrund, auf dem sich die Oratoriendichtung der nächsten Zeit abhebt. Das deutlichste Zeichen dafür ist, daß alttestamentliche Oratorien seit 1750 immer mehr zurücktreten und den Messiasoratorien Platz machen. „Geburt des Herrn, letzte Stunden, Grablegung, Auferstehung bilden von jetzt an die beliebtesten und begehrtesten Vorwürfe."[187]) Und doch bleibt der Begriff „Oratorium" nicht unwandelbar. Verfängliche Schlagworte tauchen auf. Schulz, der Verfasser des Artikels „Oratorium" in Sulzers „Theorie der schönen Künste" nennt es: „Lyrisches Drama", andere wieder: „Geistliche Cantate", „biblisches Gemälde", „heiliges Drama", „Singgedicht", „Singstück", „musikalisches Drama". Gegen sechs oder acht verschiedene Oratorientypen stehen sich jetzt gegenüber, dramatische und undramatische, zweiteilige und einteilige, alttestamentliche und Messiasoratorien, tragische und idyllische.[188])

Die Untersuchung wird sich vornehmlich auf die Gattung der musikalischen Bibeldramen und Singspiele erstrecken, deren Vorlagen alttestamentliche Motive darstellen. Sie muß sich ferner auf die Darstellung der textlichen Besonderheiten der Werke beschränken. Dieser Standpunkt ist an sich zwar anfechtbar: „Das sogenannte Musikdrama ist die Rationalisierung einer über der Vernunft stehenden Form, deren Reiz in dem Augenblick verlorengeht, wo das Vorrecht der Musik bestritten und der psychologisch-literarische Sinn des Stückes in den Vordergrund gedrängt wird."[189]) Doch die am Beginn dieses Abschnittes dargelegten Gründe und schließlich auch die Erklärung, daß die musikwissenschaftlichen Kenntnisse des Verfassers zu dieser Arbeit nicht ausreichen, mögen diese Maßnahme entschuldigen.

Die Wandlungen, die das Musikdrama in textlicher und musikalischer Beziehung in Deutschland erfuhr, gehen zum Teil auch auf den Einfluß des Auslandes, vor allem auf Italien zurück. Was Klopstock und seine Zeitgenossen an neuen Sprach- und Stilformen brachten, das hatte hinsichtlich des Musikdramas der Italiener Metastasio (sein eigentlicher Name war Pietro Trapassi) zu erreichen versucht. Da Metastasio von ähnlichen Gedankengängen wie Klopstock ausgegangen war, fanden seine Werke, deren Abfassung in den dreißiger und vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts erfolgte, auch in Deutschland Übersetzer und freudige Aufnahme.

Aufbauend auf Apostolo Zeno (1669—1750), der die Bibel als den „wahren Kompaß für Oratoriendichter und strengste Wahrung der aristotelischen Einheiten der Handlung, der Zeit

und womöglich auch des Ortes forderte,"[140]) hatte Metastasio ein feines Gefühl für das, was trotz dieser Beschränkungen das Oratorium vom Bühnendrama unterscheide und was es an besonderen Möglichkeiten der Entwicklung biete. Er nennt seine Werke nicht Tragödien, sondern „Componimenti sacri" und beschränkt sich auf ein Minimum äußerer Handlung, läßt die entscheidenden Vorgänge gern vor Beginn der Dichtung sich ereignen oder streift sie doch nur ganz flüchtig. „Alle Kraft verwendet Metastasio auf die Schilderung der inneren Erlebnisse seiner Helden, auf Erzeugung seelischer Spannungen und Lösungen. Den Dialog sucht er mit solcher psychologischer Wahrheit zu führen, daß die Personen in greifbarer Gestalt hervortreten. Dadurch und durch die Darstellung zarter und frommer Affekte wurde er zu einem überaus beliebten Dichter. Pasquetti (L'oratorio musicale) sieht auch in manchen Teilen seiner Werke Metastasios religiöse Selbstbekenntnisse und glaubt, daß kein Dichter vor ihm mit gleicher innerer Anteilnahme an den heiligen Stoff herangetreten sei. Die Kunst, Gegensätze zu versöhnen, Licht und Schatten, starke und schwache Empfindungen weise zu verteilen, sie wars, die sogar Klopstock begeisterte und Metastasios Schöpfungen das Zeitalter der Empfindsamkeit überdauern ließ."[141])

In dem musikalischen Drama „Joas, König von Juda," tritt vielleicht noch am stärksten die Leidenschaftlichkeit des Dramatikers zu Tage. Das Handlungsmäßige, das Hinarbeiten auf den Schlußeffekt, die Krönung des Joas zum König, die Ermordung der falschen Königin Athalia, suchen die Spannung des Zuschauers zu erregen. Gelegentlich werden moralische Bemerkungen eingeschoben, so z. B. wenn Sebia, die Mutter des Joas, klagt: „Mein Herz sehnt sich nach Ruhe und um die Thronen der Mächtigen ist sie gewiß nicht zu finden." (I, 7) Oder wenn Jojada, der Hohepriester, den kleinen Joas belehrt: „Die Furcht befestigt die Thronen der Regenten nicht. Was du immer tust, ziehe alle Zeit vorher die Vernunft zu Rate." (II, 3) Die Lösung des Konfliktes erfolgt ganz im Sinne der Aufklärung. Nicht durcht die Worte des Hohenpriesters wird der Glaube des Volkes an das berechtigte Königtum des Joas gefestigt, sondern Joas muß erst zur Bekräftigung seiner Worte seine Wunden und Muttermale als Zeichen seiner Echtheit vorweisen. Nur gelegentlich kommt es zu gefühlvoll-sentimentalen Ausbrüchen, die aber nicht im Dialog vorhanden sind, sondern als Arien selbständige Geltung haben.

Das Drama „Joseph und seine Brüder" weist schon eine gefühlsbestimmte Anlage und eine Vertiefung der Charaktere auf. Die Erkennungsscene der Brüder am Ende der zweiten

Handlung bleibt zwar äußerlich der Höhepunkt, doch abgesehen von diesem dramatischen Effekt werden im Verlaufe der Handlung die inneren Regungen, seelische Bewegung als Ausdruck der Angst, der Freude, der Hoffnung wiedergegeben.

Joseph, der in Ägypten den Namen Sethos angenommen hat, stellt an seine Brüder die Forderung, auf ihrer zweiten Reise ihren Bruder Benjamin nach Ägypten mitzubringen. Als Geisel muß Simeon zurückbleiben. Joseph weiß, welchen Schmerz er damit seinem Vater zufügt:

„Nur ein oft geprüftes Herz
Fühlet mit bei fremdem Leide,
Weinet bei verwandtem Schmerz!" (I, 1)

Simeon erinnert sich seiner früheren Ungerechtigkeiten und Gewalttätigkeiten gegen Joseph. Seine Vergehen reuen ihn. Joseph ist darüber fast überwältigt vor Rührung: „Wo berg ich soviel Rührung? Ach mein Herz, verrate diesmal mich noch nicht!" Beim Anblick der Brüder verliert er ganz die Fassung: „Gott, mein Busen ist zu schwach, die Zärtlichkeit zu fassen. Welch ein Tumult von Leidenschaft! Die Träne quillt, ich geh, sie zu verbergen." (I, 5) In dieser Zwischenzeit macht Josephs Stimmung seltsame Wandlungen durch. Er ist „traurig, fröhlich, in Zärtlichkeit zerflossen, unwillig bis zum Haß." (II, 1) Aber er verfolgt mit seinem Tun eine bestimmte Absicht: „Daß dem Verbrechen unausbleiblich einst Gewissensangst und Reue folgt." Er läßt seine Brüder zurückkommen, bezichtigt sie des Diebstahls und droht mit grausamer Bestrafung. Nun zeichnet Metastasio sehr geschickt auf der einen Seite die Angst, die Ratlosigkeit der Brüder, auf der anderen Seite den zwar äußerlich gelassen erscheinenden Joseph, dessen innere Bewegung dafür umso größer ist. Schließlich kann Joseph bei der Erwähnung seines alten Vaters Jakob seine Ergriffenheit nicht mehr verbergen. Er gibt sich zu erkennen. Die Brüder sind betroffen. Überströmende Zärtlichkeit bricht aus Juda:

„O welche Wonne, welches Entzücken,
Dich Bruder an mein Herz zu drücken,
Dich wieder in meinen Armen zu sehen." (II, 4)

Die Gedanken dieses Gefühlsausbruches nimmt der Chor am Schluß auf und läßt sie in eine Hymne auf Gottes Güte ausklingen.

Die musikalischen Dramen „Isaak" und „der Tod Abels" beweisen, daß Metastasio starke Ausdrucksmöglichkeiten an „Wärme und Empfindung" zur Verfügung standen.

Die Dichtung „Isaak, ein Sinnbild des Erlösers" konnte zur Untersuchung herangezogen werden. Hier hat Metastasio

auf die äußere Handlung ganz verzichtet, die Beschränkung auf bloß seelisches Geschehen auf die Spitze getrieben. „Dieser Abraham, diese Sarah sind höchst empfindsame Gemüter, im Affekt leicht übertreibend, hier und da reichlich sentimental, im ganzen aber Menschen, die ihren Schmerz groß, ihre Freude mit Würde tragen, wie es das feingesittete 18. Jahrhundert liebte."[142]) Metastasio bemerkt in der Vorrede, daß es ihm hier auf das Allegorische ankomme: „Es ist unter den Auslegern der heiligen Schrift ein Zweifel, ob Abraham den göttlichen Befehl, daß er nämlich seinen einzigen Sohn zum Schlachtopfer bringen solle, der Sarah entdeckt habe oder nicht. Wir wählten die bejahende Meinung, weil sie zur Ausführung der Handlung, zur guten Schilderung des Affektes und zur Darstellung des Sinnbildes, welches wir damit auszudrücken vorgesetzet haben, die verträglichste ist."

Die Vorgänge selbst sind auf das Notwendigste beschränkt. Die Offenbarung Gottes, Abraham solle Isaak opfern, der Opfergang, die Rückkehr bilden die äußeren Ereignisse des Dramas. In den Gesprächen herrscht ein Austauschen der Gefühle vor. Abraham bleibt im ersten Teil der Handlung völlig gefaßt, ohne Klagen fügt er sich in das göttliche Gebot: „Dein Will geschehe, denn er ist heilig." (I, 3) Und er tröstet Sarah: „Sei gelassen, erheitre deine Seele, und bereit dich zum Gehorsam!" Ruhig trifft er die Vorbereitungen zum Opfer. Aber beim Opfer selbst geht eine Wandlung in ihm vor. Während er im Begriffe steht, das Opfer zu vollziehen, vernimmt er wiederum die göttliche Stimme: „Du bist bereit, dein einziges Kind zu schlachten, er sieht es, mehr verlangt er nicht!" (II, 4) Abraham ist ergriffen: „Die Gnade ist groß, ich werde sie ewig denken, ich werde dir ewig danken! — Sarah — Isaak — Herr! Verzeihe mir meine Verwirrung, deine Gnade bringt sie hervor." (II, 4) Er kommt nach Hause und berichtet der fassungslosen Sarah: „Die Worte des Engels entwaffneten meine ganze Seele, die innerlichen Kräfte wichen, und ein Strom zärtlicher Regungen überfiel mich. Verwunderung, Vergnügen, Dankbarkeit, Liebe, Furcht, Verlangen, Zärtlichkeit, alle diese Bewegungen gingen in meinem Herzen vor! . . . Ich kann dir nicht alles mehr erzählen, meine Sinne verwirren sich ganz, Sohn, setze du die rührende Geschichte fort, ich kann nicht mehr!" (II, 6) Am Schluß reißt ihn auf einmal die Gewalt seiner Gefühle fort; mit visionärer Kraft deutet er auf das Kommen des Erlösers hin: „Ich sehe diesen Berg schon mit einem anderen Blute bespritzet, ein anderer Sohn neiget sein Haupt und gibt seinen Geist in die Hände des Vaters auf! Welch ein Tag! Welches Blut! Welch ein Opfer! Welcher

Tod!" (II, 6) Diese Übersteigerung des Affekts soll den Kontrast zwischen Abrahams anfänglicher Gelassenheit und seinem späteren tiefen Gotteserlebnis wirkungsvoll veranschaulichen.

Sarah ist ein empfindsames Weib, zu Tränen gerührt, wenn ein Unglück droht, einer kaum tragbaren Empfindung fähig, wenn ein glückliches Ereignis sie zu überwältigen scheint. Abraham macht über das bevorstehende Opfer andeutende Bemerkungen: „Wenn Gott Isaak von dir forderte?" (I, 5) Und Sarah erwidert: „Ach, vielleicht würde mich der Schmerz töten!" (I, 5) Fassungslos nimmt sie dann die Nachricht von dem göttlichen Gebot auf: „So soll ich in wenig Augenblicken die armseligste, die betrübteste, die unglücklichste Mutter sein?" (I, 6) Und zu Isaak gewendet fährt sie fort: „Welche Schmerzen durchstürmen meine Seele! Gehe! Höre! O Himmel! Komm, laß dich küssen! — Itzt gehe!" Nachdem sich Abraham und Isaak zur Opferreise bereitet haben, bleibt Sarah in ihrem Kummer zurück: „Mein Aug zerfließet ganz von Tränen und ich bin ganz in ein Meer von Schmerzen, von Leid versenket." Gamar, einer der Knechte, versucht vergeblich in ihr die Hoffnung auf einen guten Ausgang des Opfers zu erwecken. Sarah verharrt in ihrem Schmerz: „Ach, wenn du wüßtest, was für Wunden mir deine Worte schlugen, du würdest nicht so mit mir geredet haben." (II, 3) Als sie jedoch Isaak und Abraham zurückkommen sieht, weiß sie ihre Empfindung kaum zu beherrschen: „Isaak, Gott! Träume ich? Bist du es Sohn? Sohn — ich — sterbe!" (II, 6) Ohnmacht umfängt sie. Diese überströmende Empfindung charakterisiert Abraham gelassen: „Mein Sohn, das Leid sind wir Menschen gewöhnt, es reißt uns nicht leicht zur Erde, aber die Freude ist bei uns nur ein fremder, flüchtiger Gast!" Lange hält Sarahs Ohnmacht an. Nach ihrem Erwachen ist sie noch so von dem Wunder überwältigt, daß sie kaum noch an den Ereignissen teilzunehmen vermag, sondern sich nur darauf beschränkt, voller Ergriffenheit den Worten ihrer Angehörigen zu lauschen.

Isaak ist der naiv-empfindsame Knabe. Wenn Abraham von Gotteserscheinungen erzählt, „so ist seine ganze Seele voll von Wonne und er ist wie außer sich." Auf die Mahnungen, sich der Abhängigkeit von Gott immer bewußt zu sein und sich vor Eitelkeit und Hoffart zu hüten, entgegnet er: „Nein, von dieser Seuche ist meine Seele rein. Irre ich, so leite mich auf die rechte Straße." (I, 1) Willig und ohne das bevorstehende Schicksal zu ahnen, begleitet er seinen Vater auf dem Wege zum Opferberg. Erst auf dem Altare erkennt er, daß er das Opfer sein muß: „So bin ich das Opfer, wie ich sehe, Vater!" (II, 4) Voller Demut will er den Tod erleiden. Nach der

wunderbaren Errettung betet er ehrfürchtig zu Gott: „Denn von meinem Herz willst du bloß Gehorsam und stets Demut haben!" (II, 5) Das große Erlebnis hat sein Gemüt mit tiefer Frömmigkeit erfüllt, die nach der Rückkehr in den rührenden Erzählungen über den Opfervorgang zum Ausdruck kommt.

Der Gedanke liegt nahe, dieses musikalische Bibeldrama als „Idyllendichtung" aufzufassen. In den musikalischen Dramen „Joas, König von Juda" und „Joseph und seine Brüder" hatte Metastasio „dramatische Momente" einigermaßen hervorzuheben versucht. Im „Isaak" fehlt jegliche Spannung. Aber gerade in diesen empfindungsseligen Stimmungsbildern liegt die Eigenart dieser Dichtung, die die Beliebtheit dieses Werkes während der Empfindsamkeit erklärt.

Bevor die Untersuchung zu den eigentlich bedeutenden Verfassern biblischer Musikdramen während der Empfindsamkeit in Deutschland übergeht, sollen noch einige kleinere Singspiele Erwähnung finden, die auch in ihrer Art über die mannigfachen geistigen Strömungen jener Zeit Aufschluß gebend sind.

Die Bezeichnung „Idylle" verdient das kleine Singspiel „das Opfer Abrahams" aus dem Jahre 1782. Der Verfasser ist nicht nachzuweisen. Die Dichtung selbst enthält nur die eine Scene der Opferung. Nirgends tritt uns leidenschaftliche Erregung Abrahams oder Isaaks entgegen. Die Errettung vor dem Opfertode wird ohne tiefergehende Bewegung hingenommen. Mit einem Loblied auf Gottes Gütte schließt die Scene ab:

„O Herr, ich preise deinen Namen,
Dir bleibe ich auf ewig treu.
O Herr, du Schöpfer meiner Seele,
Erhalt und liebe mein Geschlecht!"

Das kleine Werk sollte, nach der Sammlung zu schließen, aus der es entnommen ist, (vgl. Dramenverzeichnis S. 10) ein Schulbeispiel für den unbedingten Gehorsam eines Sohnes gegen seinen Vater bedeuten.

Das „Drama Musicum: Gesang der drei Männer im Feuer" aus dem Jahre 1765 war als Festspiel „zum dankvollen Andenken des 200jährigen Stiftungstages des Gymnasii Augusti zu Görlitz" verfaßt worden. Wenn auch der dichterische Wert dieses Festspiels gering ist, so läßt sich doch aus der Themastellung und der Anlage des Werkes erkennen, wieweit zum Teil das Gedankengut der Empfindsamkeit Richtung gebend war. Hätte denn nicht irgend ein griechischer oder römischer Sagenstoff für einen Schulmeister als Vorlage zu einem Festspiel näher gelegen, als die doch immerhin religiös-erbauliche Geschichte der drei Männer im Feuerofen? Inhaltlich freilich

ist das Drama noch mit aufklärerischem Gedankengut belastet, die bilderreiche Sprache, das wechselnde Versmaß erinnern oft an Dichtungen Brockes. Als Beispiel führe ich einen Gesang Sedrachs, der einer von den drei dem Feuertode geweihten Juden ist, an:

„Zier des Tages, Sonnenblicke,
Was eilt ihr so bald zurücke?
Bleibet
Im tiefen Ozean!
Holdes Licht, dein prächtig Scheinen,
Dran sonst jeder sich erquicket,
Treibet
Mich zum Winseln, Weinen,
Wenn mein Auge dich erblicket,
Tränet es solang es kann.
Ich weine stets, bis mir die Augen brechen,
Um dich Jerusalem,
Mein ehedem
In Flor gestandnes
Und itzt verheertes Vaterland,
Und deinen Fall.“

In stark realistischer Ausdrucksweise werden die Vorbereitungen zum Feuertode berichtet, die aber die drei Männer in ihrem Glaubenseifer nicht irre machen können. Immer wieder heißt es:

„Ja, ich will sterben,
Als Gott dich verlassen!
Verderben
Und sterben
Das mag mich umfassen!“

Die überirdischen Mächte, die durch Engel personifiziert sind, werden wie menschliche Wesen angesehen. Zur Linderung der Flammennöte müssen sie, anstatt selbst helfend einzugreifen, Naturkräfte um Beistand anrufen:

„Zephir, der du durch dein Hauchen
Wiesen, Feld und Tal ergötzest,
Wenn du sie mit Tau benetzest,
Bei dem ungeheuren Rauchen
Mindere des Brandes Dampf.“

Durch die immer resignierte Haltung der Opfer wird auch jegliche Bewegung vereitelt. Die Lösung, die durch göttliche Einwirkung erfolgt, erschüttert, aber überrascht nicht die Hörer:

„Rühmt Gott mit großem Schalle
Die ihr die Demut liebt,
Ihr frommen Herzen alle!“

Den Schluß bildet ein Hinweis auf die Erscheinung Christi. Mit der eigentlichen Stoffvorlage hat diese Schlußwendung nichts gemeinsam; sie soll nur als Weiterführung des vorherbehandelten Erlösungsgedankens ein Zeugnis für die christliche Gesinnung des Verfassers sein:

„Wer dieser nicht gläubet,
Und störrig verbleibet,
Der weiß nicht, wie gütig,
Barmherzig, langmütig
Gott Zebaoths Herze dem Mitleid gefällt."

Die „drei geistlichen Singspiele" des Florian Reichssiegel: „Die gereinigte Magdalena", „der reumütige Petrus", „der veränderte Joseph von Arimathia" gehören zur Gattung der Jesuitenspiele und sind ein Beleg dafür, daß das Jesuitendrama auch während der Empfindsamkeit in seiner Grundhaltung unwandelbar geblieben ist. Als „Gelegenheitsdichtungen zur Fastenzeit vorgestellet" beabsichtigen sie alle nur, daß durch das „Beispiel der Buße" die Zuhörer erschüttert werden.

Der Aufbau der Stoffe ist klar und durchsichtig, vollkommen symmetrisch gegliedert. Der erste Teil eines jeden Singspieles zeigt den Menschen, der im Begriff ist, eine sündige Tat zu begehen, bzw. den glaubensunsicheren Menschen, z. B. in „der veränderte Joseph von Arimathia". Der zweite Teil setzt da ein, wo der Mensch nach vollbrachter Tat sich wandelt, Reue empfindet und schließlich die Gewißheit der Gnade Gottes erlangt. Die Charakterisierung der Personen, beschränkt sich auf eine Gegenüberstellung ihrer schlechten bzw. guten Eigenschaften. Am Schluß soll immer ein moralischer Satz den Hörer zu nachdenklicher Betrachtung stimmen.

Es heißt z. B. in „die gereinigte Magdalena":

„Wahre Tugend nur allein
Kann die beste Freundschaft sein.
Deren Mutter ist die Buß,
Die den Himmel öffnen muß!"

Oder in „der reumütige Petrus":

„Christen, merket diese Lehr,
Herzhaft muß die Buße sein,
Sonst zieht Gott die Gnade ein,
Denn er ist der größte Herr,
Der den lauen Untertan
In die Hölle werfen kann."

Das musikalische Drama „Die Befreiung Israels" von Sturm ist eine Dichtung, deren Inhalt und Sprache dem Oratorientext „Das befreite Israel" von Zachariä entnommen wurde.

Die leidenschaftliche Erregung des Volkes Israel über seine Gefangenschaft in Ägypten, die wunderbare Errettung des gesamten Volkes beim Durchzug durch das rote Meer, die Schilderung des Wunders, das Zusammenschlagen der Wogen über den Feinden, stehen im Mittelpunkt des Dramas. Das Singspiel weist in dieser Bearbeitung von Sturm keinerlei Einflüsse der neuen empfindsamen Stilrichtung auf, obwohl zwischen der ersten Stoffbearbeitung von Zachariä und der hier vorliegenden Fassung ein Zeitraum von ca. 40 Jahren liegt.

In den Texten der „religiösen Dramen für die Musik", die von Niemeyer und Patzke verfaßt wurden, läßt sich erst eindeutig nachweisen, welchen Maßstab man an das biblische Musikdrama während der Empfindsamkeit anlegen darf. Niemeyer und Patzke waren zu ihrer Zeit außerordentlich bekannte Dichter und als Verfasser von Textunterlagen für religiöse Musikdramen sehr beliebt. Schering faßt seine Meinung über beide Dichter dahin zusammen: „Die Dichtungen von Patzke und Niemeyer sind nicht nur mit bemerkenswerten Geschick so angelegt, daß die seelischen Katastrophen der biblischen Themen wirkliche Höhepunkte bedeuten, auch die Musik Rolles (des Komponisten dieser Musikdramen) trägt Eigenschaften, die sie im besten Sinn dramatisch erscheinen lassen."[143])

In seinen theoretischen Schriften hat sich Niemeyer über das Wesen des musikalischen Dramas geäußert: „Religion, Poesie und Musik vereinbaren heißt: von den würdigsten Gegenständen in einer Sprache reden, die für jedes Ohr am verständlichsten und für jedes Herz am meisten überwältigend ist."[144]) Und weiter heißt es: „Das Herz die interessantesten Wahrheiten und Empfindungen auf eine Art lehren, durch welche ihr Eindruck beinah unauslöschlich wird."[145]) Über den Wert und den Zweck des religiösen Dramas läßt sich Niemeyer folgendermaßen aus: „Das Drama oder wenn man lieber will, das religiöse Singspiel, ist das vollkommenste, gewaltigste, aber auch schwerste Werk des Dichters für die heilige Musik."[146]) „Nur insofern diese Art religiöser Poesie gewisse Begebenheiten als in Handlung gesetzt vorstellt, nicht bloß erzählt, Empfindungen darüber ausdrückt, sondern darstellt, nur insofern nennen wir sie Drama."[147]) „Der Zweck unserer religiösen Dramen ist: religiöse Empfindungen durch geschickte Darstellung gewisser Begebenheiten zu erwecken, sanfte, edle Gefühle der Menschheit zu erregen, Gedanken auszudrücken, die sich an die Seele in gewissen ähnlichen Lagen anschmiegen wie das Gewand an den Körper."[148])

Diesen Zweck suchte Niemeyer einmal durch die Darstellung eines an sich empfindsamen Stoffes, den er auf eine kürzeste

Form zusammendrängte, zu erreichen. (Vgl. „Abraham auf Moria" und „Mehala, die Tochter Jephtah") Dann auch durch eine mehr auf dramatische Bewegung abzielende Darstellung und durch eine stark betonte Antithetik. (vgl. „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" und „Thirza und ihre Söhne".)

Von allen Dichtungen Niemeyers ist nur in seinem Drama „Abraham auf Moria" der Einfluß eines zeitgenössischen Dichters nachzuweisen. Niemeyer erhielt von Klopstock zu diesem Drama einige Anregungen, die sich aber seltsamerweise nur auf Äußerlichkeiten beziehen: „Die Idee, Pilger auf den Opferberg zu bringen, danke ich einem Gespräch mit Klopstock über den Plan des Dramas. Er gab mir zu, daß so interessant die Einsamkeit Abrahams und Isaaks auf dem Moria für den bloßen Leser der Geschichte sei, so sehr hindre sie doch den Dichter und den Komponisten, den Zuschauer genugsam zu unterhalten und nicht einförmig zu werden."[149])

Die größte Bedeutung hat der Dichter der Figur Abrahams in diesem biblischen Musikdrama zugewiesen. „Abraham, der Held des Stückes, ward am meisten ausgemalt, und doch kann man mir Sprünge in der Empfindung nachweisen. Aber man wird auch die Billigkeit haben zu erwägen, daß teils das feste Vertrauen und der siegende Glaube in der dunkelsten Stunde Hauptzug in Abraham sind, teils daß er eben da, im Zusammendrängen der heftigsten Leidenschaften spricht, wo schnelle Sprünge der Empfindung garnichts Unnatürliches sind. Auch Isaak muß man sich in einem gewissen Enthusiasmus handelnd vorstellen, muß sich erinnern, welch einen Mut die Idee jenes Lebens voll Wonne geben kann."[150])

Doch die Erfassung der Charaktere, besonders von Abraham und Isaak, scheint dem Dichter Schwierigkeiten bereitet zu haben. Die Tiefe etwa des lavaterschen Denkens zu erreichen und ein Dichtwerk von der Bedeutung des Dramas „Abraham und Isaak" zu schaffen, war Niemeyer versagt. Deshalb nimmt er vorsichtig in den einleitenden Bemerkungen über die Anlagen seiner Personen Stellung. Der Stoff ist in zwei Scenen zusammengefaßt, von denen die eine „ein Hain an einem Frühlingsabend," die andere „eine Flur am Berge Moria" darstellt. In der ersten Scene ist der Aufbau geschickt durchgeführt. Er beginnt mit einer empfindsamen Naturbetrachtung:

Chor: „In des Mondes mildem Schimmer
Seh ich immer,
Fühl ich immer
Den, der uns erschuf!"

Eine Hirtin nimmt den Gedanken auf:

> „Mit der Nachtigallen süßem Abendliede
> Hebt dies Herz voll Ruhe, diese Brust voll Friede,
> Sich zu Gott empor."

Dann steigert sich der Gedankengang zu den prophetischen Worten Abrahams:

> „Ich seh mit trunknen Blicken
> Die Kinder meines Glaubens stehn,
> Entzücken, Entzücken!
> Sie werden, was ich glaubte, sehn!" (I. Akt)

Sarah ist von der Erhabenheit der Stunde ergriffen: „Ach, meine Kinder, wie das Herz sich erhebt voll stillen, süßen Gefühls und ruhig wie der schweigende Hain ist." Abraham spricht von der Erscheinung Gottes, die sich vor Beginn des Stückes ereignet hatte: „Ach, trüb und dunkel war Gottes Antlitz, daß noch mein Gebein mir bebt, daß sank mein Knie hin in den Staub und bänger und bänger als es je mein Herz empfand, rang ich im heißeren Gebet mit Gott." Noch läßt er seine Angehörigen über die Forderung Gottes im Unklaren: „Gehorsam fordert er und Unterwerfung." Zukunftsvisionen Abrahams beschließen den Auftritt. Die zweite Scene enthält nur wechselvolle Gefühlsäußerungen. Isaaks Todesbereitschaft, Abrahams Gebete und Glaube an eine Offenbarung werden noch durch die Pilger aus Salem verstärkt, die am Opfer teilnehmen wollen und nun ihrerseits Klagegesänge anstimmen. Die anfängliche Trauer schlägt ebenso schnell in überschwengliche Freude um, nachdem die „Stimme vom Himmel" den Konflikt gelöst hat:

> „Rinne denn, des Dankes Zähre,
> Bis ans Grab!
> Vom Auge des Vaters herab
> Rinne dem Freudengeber zur Ehre."

Ein Motiv, das gleichfalls von der Todesbereitschaft eines Menschen und seiner Errettung vor dem Opfertode durch Gottes Eingreifen handelt, liegt dem musikalischen Drama: „Mehala, die Tochter Jephtah", zu Grunde. Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen dieses Stoffes offenbart in diesem Drama Jephtah sofort nach seiner Rückkehr die Bedeutung seines Schwures: „Mehala müsse sterben." Es wird dadurch eine Vertiefung der schon am Beginn der Handlung ausgesprochenen Todesahnung Mehalas erreicht. Nur diesem einen Gedanken gibt sie in ihrem Herzen Raum: „Die Morgenträne fand der Abend nicht getrocknet, Seufzer drängten die Freude weg von meiner Brust. Dann schwebten Todesgestalten vorüber." (I. Akt) Auf die Worte ihres Vaters, sich zum Opfertod bereit zu machen, er-

widert sie nur: „Laß um eins mich flehen, um Leben nicht, um wenig Tage nur, mit den Gespielen meiner Jugend mich im Blumenfeld zu letzen, Abschiedstränen dir ungesehen zu weinen!" Jephtah, der Anfangs völlige Beherrschung seiner Stimmung zeigte, wird jetzt auch empfindsam und klagt über sein Geschick: „O glücklich, o glücklich, wem sein seliges Geschick ein kleines Los gab. Was ist Ruhm? Ein falsches Glück! Dein (Mehalas) teures Bild wird schrecklich rauschend um mich schweben." Mehala hat mit dem Tode abgeschlossen: „Singt von Mehala bei Festen der Wonne!" Zum Abschied wird sie empfindsam rührselig:

„Lebet wohl, ihr väterlichen Sitze,
Wo ich oft in Jephtahs Armen lag!
Schattenpalmen, wo ich in der Hitze
Ihm am Quell der Kühlung Blumen brach."

Unvorbereitet erfolgt die Lösung des Konfliktes durch die Worte der Priester: „Gott will kein Opfer! Jehovah singt, der Wahrheit der heiligen Religion, die er vom Himmel sandte." Der Schlußgedanke gleicht dem, der in dem Drama „Abraham auf Moria" ausgesprochen ist:

„Heil dem Lande, wo deine Fackel flammt!
Verlaß uns, Kind des Himmels, nicht!
Durch des Lebens Dämmerung leite uns
Wahrheit, leite uns dein Licht!"

Die Werke „Thirza und ihre Söhne" und „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" sind Dramen ohne einheitliche Grundstimmung. Das Charakteristische beider Dichtungen ist die Anwendung einer Gegenüberstellung extremer Richtungen und Gefühle. Besonders auffällig läßt sie sich an dem musikalischen Drama „Thirza und ihre Söhne" nachweisen. In einem Brief von C. André über dieses Drama heißt es: „So wie überhaupt im ganzen Stück der Kontrast des Wilden und Empfindsamen, des Rohen und Gefühlvollen, des Grausamen und Zärtlichen durchgeführt wird, so fängt er nun an, sich in den einzelnen Charakteren zu entwickeln."[151]) Und weiter heißt es: „Ich muß also voraussagen, daß das ganze Stück ein Kontrast ist, das Volk Gottes und die abgöttischen Syrier. In diesen beiden Charakteren, davon eins den andern hebt, liegt der Stoff zur Haupthandlung."[152]) Jördens geht auf die zeitgeschichtliche Bedingtheit und den Wert des Dramas an sich ein: „Der Name der Mutter, die schon sechs Söhne der Religion geopfert hat und den siebenten beschwört zu sterben, ist aus Klopstock entlehnt. Der Verfasser hat die Geschichte durch glückliche Fiktionen ausgeschmückt und zu der Mannigfaltigkeit des Affekts, die der Tonkünstler sucht, geschickt gemacht."[153])

Selbstbewußt äußert sich auch Niemeyer über sein Werk: „Wenig Begebenheiten können mehr Größe der Seele und mehr Gelegenheit zu sehr rührenden Situationen enthalten als diese. Ich hätte nicht nötig gehabt, bei einer ohnehin so reichen Geschichte Zuflucht zur Erdichtung zu nehmen, wenn ich nicht an den Komponisten hätte denken müssen. — Wer das Tragische in dem Stück zu gehäuft findet, wird sich erinnern, daß die Scene in einer eroberten Stadt liegt und daß der Eroberer ein grausamer und stolzer König war."[154])

Epiphanes hat Jerusalem erobert und versucht, die Israeliten zum Abfall von Jehovah zu bewegen. Thirza und ihre Söhne haben durch die Weigerung, Gott Baal anzubeten, sein besonderes Mißfallen erregt. Drei Knaben hat Epiphanes töten lassen um den Starrsinn der Juden zu brechen:

„Ich sende die Spötter
Der himmlischen Götter
Hinab zum Erebus!" (I. Akt)

Die Opfer mußten „Qualen erleiden, vor denen selbst der harte Krieger sich mit Schaudern wandte." Aber den Wiederstand der anderen vermochte der König dadurch nicht zu brechen. Chryses der Vertraute des Epiphanes, sucht den Zorn des Königs zu mildern. Er bedauert die Opfer: „Hat, den du töten ließest, endlich, endlich, ach, endlich ausgelitten? Selbst durch das Heer von Qualen wär die Ruh, der heitre Fried im Tode mir nicht zu teuer erkauft." Er vermag die Gesinnung des Epiphanes nicht umzustimmen:

„Ich richte, daß sie endlich zittern lernen,
Die Sklaven vor dem Auge Israels." (I. Akt)

Auch durch alle wehmütigen Erinnerungen an vergangene Zeiten kann Chryses sein Herz nicht rühren: „Wo ich in meines Königs Auge des Mitleids Zähre quellen sah, wo du mit horchendem Ohr der Weisheit Lehren trankest. Im goldenen Saal vor Herkuls Säule dich der Menschlichkeit erhabnen Laufbahn weihtest." Im Gegensatz zu der lauten Siegesfreude der Feinde klagen die Israeliten:

„Laßt die Trauerharfe tönen,
Klaget Väter mit den Söhnen,
Mit dem Bräutigam die Braut.
Mütter, Töchter, Enkelinnen,
Laßt die Wehmutszähre rinnen,
Weg den Purpur, jammert laut." (II. Akt)

Thirza naht mit ihren letzten zwei Söhnen. Da auch sie Jehovah nicht verleugnen wollen, werden sie auf Epiphanes Befehl zum „Tode geführt." Thirza versucht ihre Fassung zu wahren,

aber sie erliegt den übermenschlichen Seelenqualen. Das Leben erscheint ihr nicht mehr lebenswert:

„Der junge Morgen meiner Tage
Floh mir im Arm der Unschuld hin.
Noch ungetrübt von Schmerz und Klage
Sah ich den Mittag meiner Tage
Schön wie den Morgen glühn.
Nun kommt mein Abend, trübe, trübe,
Doch du hast alles wohlgemacht.
Nur — höre mich, du Gott der Liebe —
Nur end ihn bald, des Todes Nacht." (III. Akt)

Sie gibt sich durch Gift den Tod. Als Epiphanes diese Opferbereitschaft sieht, empfindet er Reue über seine Grausamkeiten: „Wer sind die schimmernden Gestalten, die gegen mich drohen, sie glänzen, sie schimmern, sie kommen, sie zürnen mich nieder." Sein Verhängnis wird durch diese Worte nur angedeutet, eine Weiterführung dieses Reuemotivs bis zum Eintritt der Katastrophe unterbleibt. Es war ja auch für den Dichter die Hauptsache, „Thirzas Seelengröße" darzustellen. Ihr gilt die feierliche Schlußhymne des Chors:

„Erwacht mit allen Silbertönen,
Ihr Saiten, singt von Thirzas Lohn!
Heut feiert sie mit ihren Söhnen
Die Feste des Triumphs am Thron!
Auf, Enkel, feiert diesen Tag,
Und ringt dem Lohn der Zeugen nach."

Einen ähnlichen Aufbau eines biblischen Stoffes, den Niemeyer auf der Gegensätzlichkeit zweier Handlungen beruhen läßt, hat der Dichter in dem musikalischen Drama „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" durchzuführen gesucht. Im ersten Teil bildet Lazarus den Mittelpunkt der Handlung, jedoch ohne selbst in die Gespräche einzugreifen. Die Angehörigen rühmen seine „Todesergebenheit" und nehmen in empfindsamrührender Weise an seinem Schicksal Anteil:

„Steh im Kampfe dann dem Müden,
Herr des Todes, bei!
Daß voll hohen süßem Frieden
Ihm die Seele sei!"

Seine Todesstunde ist nahe; Jemina, die auferweckte Tochter des Jairus, singt ein Sterbelied:

„So schlummert auf Rosen die Unschuld ein,
Wo sanfte Lüftchen säuselnd
Mit Blüten sie bestreun."

Während des Gesanges ist Lazarus gestorben.

Diesem in demütiger Gottergebenheit abgeschiedenen Lazarus ist im zweiten Teil der Handlung Simon, ein Sadduzäer, gegenübergestellt, der in der Stunde seines Todes von schrecklichen Vorstellungen gequält wird:

„Wehe, wehe,
Weh des grausen Todgedanken!
Alle meine Glieder schwanken,
Vor den Füßen offnes Grab!"

Der Leichenzug des Lazarus naht. Feierlich still, im Gegensatz zu der Todesangst Simons, tönt der Gesang des Chors:

„Sanft und still schläft unser Freund.
Nach des Mittags Schwüle
Birgt ihn bald des Grabes Kühle!
Weint, ihr Schwestern, Brüder, weint!"

Die Scene wechselt. Die Auferweckung des Lazarus durch Christus vollzieht sich nicht auf offener Bühne. Jördens bezeichnet diesen Versuch merkwürdig, bei Begebenheiten, wo der Erlöser die Hauptperson ist, ihn nicht erscheinen zu lassen."[155]) Doch die Ehrfurcht vor dem Göttlichen hat Niemeyer von dieser Darstellung zurückgehalten. Nach dem Erweckungswunder stimmt der Chor „voller Entzücken" einen Jubelgesang an:

„Singt Wonnegesang im Tale der Nacht!"

Erst mit dem Erscheinen des Wiedererstandenen schwindet auch Simons Todesfurcht:

„Der Name Tod tönt lieblich meinen Ohren,
Ich weiß, daß ich nicht untergeh!"

Gläubiges Vertrauen zu Gott ist der Schlußgedanke des Chores, der auf diese Weise die Synthese der gegensätzlichen Gefühle von Simon und Lazarus bildet:

„Komm, Wonnetag, dir heben wir
Die Häupter freudig auf!
Dann, Nacht der Gräber, dann geht über dir
Ein ewger Morgen auf."

Nachdrücklicher als Niemeyer versuchte Patzke seinen religiösen Singspielen dramatische Bewegung zu geben. Die Werke „Simson" und „Davids Sieg im Eichental" bezeugen diesen Versuch. Dagegen sind die Singspiele „Der Tod Abels" und „Saul oder die Gewalt der Musik" ganz vom empfindsamen Geist getragen. Niemeyer vermied in seinen Dichtungen außergewöhnliche Gefühlsaufwallungen und hielt seine Empfindungen auf einer mehr einheitlichen Höhe. Patzke dagegen war leidenschaftlicher, seine Anlagen und dichterischen Fähigkeiten waren größer als die von Niemeyer. Jördens gibt eine treffende Charakteristik über ihn ab: „Patzke war ein Mann von vieler

Lebhaftigkeit und starken Affekten, die ihn oft hingerissen haben würden, wenn nicht eine geübte, und reife Vernunft denselben zum Gegengewicht gedient hätte. Zugleich war er von Natur weichmütig, empfindsam in dem edelsten Sinn des Wortes, und bewahrte diese schöne Anlage mit der weisesten Sorgfalt."[156])

Das Singspiel „Saul oder die Gewalt der Musik" weist am deutlichsten die Merkmale einer empfindsamen Dichtung auf. Das Thema entspricht vollkommen dem Ideenkreise der Empfindsamkeit: Die Erweckung des schwermütigen Königs Saul durch Davids Lieder. Patzke hat allerdings durch diese Textdichtung kein Originalwerk geschaffen. Er übernimmt den größten Teil der Worte aus einer Cantate Browns, nach der Überlieferung von Eschenburg, „dessen Worte — wie Patzke bekennt — er beibehalten und nur da Zusätze gemacht habe, wo es die dramatische Form erforderte. Die eingeschalteten Lieder sind zum Teil aus Cramerschen Psalmen entnommen."[157]) Im Vordergrund der Dichtung steht nicht so sehr der König Saul selbst, sondern Patzke bedient sich des beliebten Mittels, durch Nebenpersonen den jeweiligen Seelenzustand seines Helden zu zeigen.

Michal: „Ach, unaussprechlich ist mein Weh,
Saul fällt, er fällt von seiner Höh,
Seit der Allmächtige das Schreckensurteil sprach:
Dein Reich ist dir genommen,
Die Krone soll auf einen Fremden kommen! —
Floh ihn der Schlaf und jede Lust.
Im Antlitz sprach der Gram der Brust.
Wir schwiegen, hofften stets, ihn ruhiger zu sehn
Und weinten zu dem Herrn, ihm Gnade zu erflehn!
Doch nun, da er Verzweiflung fühlt,
Und Wut in seiner Seele wühlt,
Ist jede Hoffnung fast verschwunden.
O tiefe, tiefe Wunden
Der Seele, die kein Balsam heilt,
Wenn der nicht, der sie schlug,
Sie zu verbinden eilt."

Michal glaubt, daß David, der „Lieder voll Gefühl" zu singen vermag, die düstere Stimmung seines Königs bannen könne:

„. . . laß bald sich die Musik erheben,
Der finstern Seele Heiterkeit zu geben."

Aber die lösende Wirkung der Musik bleibt noch aus.

Saul: „Was kann mich meiner Qual entbinden?
Nur Tod und Grab!
Mein Auge starrt in die Todesnacht,
Wo Stille herrscht und Elend glücklich macht."

Alle Lobhymnen Davids auf die „Wonne der Schöpfung" rühren ihn nicht. Im Gegenteil, Sauls Kummer wird immer tiefer, Furcht und Todesangst ergreifen ihn:

„Ach, sterben muß ich,
Könnt ich sterben!
Stirb, stirb, wo ist mein Schwert?"

Jetzt erst, da sein Leid keiner Steigerung mehr fähig ist, kann der Umschwung eintreten:

David: „Fließet milder, sanfte Töne,
Lockt der Reue fromme Zähre
Aus der Brust hervor,
Daß er Gnade sich erweine."

Langsam geht in Saul die innere Wandlung vor. Reue hat ihn ergriffen:

„Welch nie empfundener Schauer mich erschüttert!
Was fühl ich? Eine Träne, eine Träne zittert
In meinem Auge, kann ich weinen,
Kann ich weinen, so laß der Gnade Trost
Allgütger, mir erscheinen!
Augen, werdet Tränenquellen,
Zähren, fallet zahllos nieder!"

Im Verlaufe der Vorgänge wird niemals erwähnt, welches Ereignis Saul diesen tiefen Kummer verursacht hat. Der Hörer muß sich mit der gegebenen Tatsache abfinden und soll selbst voll empfindsamer Anteilnahme der seelischen Genesung Sauls folgen. Die Lösung der Spannung erfolgt nicht in irgend einer befreienden Tat Sauls, sondern in empfindsam-rührseliger Weise, bei der die Tränen reichlich fließen:

„Wie Tau die Felder tränket, so hat mit dieser Tränenflut
Erleichtrung sich in diese Brust gesenket,
Versieg o Tränenquelle, nie!"

In dem Singspiel „der Tod Abels" versuchte Patzke die Empfindungen Kains vor der Ermordung seines Bruders Abels und die Gefühle nach der vollbrachten Tat darzustellen. Meistens sind die Gefühlsäußerungen unklar. Aber grade durch diese Unstetigkeit der Stimmungen war das Werk zu seiner Zeit sehr beliebt, wenn auch Rolles Musik zum größten Teil diese Beurteilung hervorgerufen haben mag. Es heißt bei C. André: „Mich dünket nie in einem anderen Stück soviel Musik fürs Herz und für alle Empfindungen gefunden zu haben, als im Abel."[158])

Von „dramatischer Bewegung" sind die beiden Singspiele „Davids Sieg im Eichental" und „Simson" erfüllt. Dem ersten liegt die Geschichte des Kampfes zwischen David und Goliath zu Grunde. Der biblischen Vorlage hat der Verfasser, wie er

im Vorbericht sagt, noch einige „Erdichtungen hinzugefügt, um das Stück selbst einzuleiten und den Ausdruck einiger Empfindungen zu verschaffen.“[159])

Nachdem sich David zu seinem bevorstehenden Kampf mit Goliath den Segen seines Vaters Isai erfleht hat, kommt er in das Lager der Israeliten zurück. „Zwei bethlehemitische Schäferinnen“ — wie Patzke zwei Frauen des Singspiels bezeichnet — sehen Davids „ungewöhnliche Bewegung“ und forschen nach der Ursache. Ihre mannigfachen, von Mitleid erfüllten Betrachtungen:

„Isais jüngster Sohn,
Du süßester von seinen Freuden,
Wer würde, fielest du, so seine Herde weiden
Und seine Lust im hohen Alter sein?
Wer würde den König mit Saitenspiel erfreuen?
Fällst du, wie werden die Bäche
Bethlehems laut klagen!“ —

bilden den Übergang zu Davids Einzug in das Lager. Die Zeit bis zu seinem Kampf wird durch kriegerische Gespräche ausgefüllt. Saul warnt David noch einmal:

„Du kommst zu einem Kriegesmann,
Gewohnt des Streits von Jugend an.“

Aber David beruft sich auf seine Kraft, die schon „Löwen und Bären erschlagen“ half. Alle Einwände Sauls werden mit dem Hinweis Davids:

„Der Herr hilft nicht durch Spieß und Schwert,
Der Herr ist unsre Zuversicht . . .“

abgetan. Und nun beginnt der Höhepunkt der Handlung. In der Form einer Teichoskopie wird der Zweikampf anschaulich geschildert:

Saul: „So geht er zum Streit!
Was bebt in mir? Ich wende mein Gesicht!
Ihr Männer Israels, gebt mir vom Streit Bericht.“

Am Anfang des Kampfes ist David noch erschrocken, als er Goliath auf sich losstürmen sieht. Der Chor greift ängstlich diesen Gedanken auf:

„Der Herr schaut nicht herab von seiner Höhe,
Weint laut und klagt auf allen Gassen!“

Doch David ist nur „zur Seite gegangen, um Kiesel für seine Schleuder“ zu holen.

Der Chor: „David, dich stärke der Herr!
Wie ein Gebirge stehet der schreckliche Krieger
Vor ihm!“

Rasch wechselt die Stimmung.

Der Chor: „Näher kömmt er!
Ach David, ach David, dich stärke der Herr!
Seht, nun schwenkt der Jüngling die Schleuder!
Nun fliegt der Stein!
O Triumph, o Triumph, o Thriumph!
Er fällt! Der Starke fällt!
Jauchzet ihr Berge!
Du Jordan rausch!
Verbreitet den Sieg, den Gott uns bereitet."

Siegreich kommt David zurück:

„Gelobt sei Gott, der meine Hand gelehrt zu kriegen!"

Ein aufjauchzendes Siegeslied, das durch die häufige Wiederholung einzelner Worte die Erregung des Chors wiedergibt, bildet den Schluß:

„Tausend hat Saul geschlagen!
Und Triumph, und Triumph!
Zehntausend hat David geschlagen!
Auf, auf, auf, feiert Täler, voller Ruh,
Den Retter, den Retter, und jauchzt in Gesängen [ihm zu."

Patzke hatte sich in der Aufführung seiner biblischen Singspiele bisher immer genau an die Vorlage der Bibel gehalten. In dem religiösen Singspiel „Simson" ist er von dieser Maßnahme abgewichen. Neben der alttestamentlichen Handlung und dem ihr entsprechenden äußeren Rahmen läßt er den Hauptteil des Singspiels, die Überlistung Simsons durch Delila in einer antik-idyllischen, von Nymphen erfüllten Landschaft sich abspielen. Außer den schon in der Bibel als übermenschlich bezeichneten Kräften Simsons stattet Patzke seinen Helden mit wunderbaren Eigenschaften aus, von denen die Bibel nichts berichtet. So läßt er Simson z. B. „aus Marmorstufen eine Quelle sprudeln." Alle diese Zusätze deuten daraufhin, daß Patzke unter Verzicht auf einen äußerlich geschlossenen Rahmen eine möglichst große Abwechslung und dramatische Bewegung in seiner Dichtung zu geben suchte.

Der erste Teil des Singspiels gibt die gegensätzlichen Stimmungen der unterdrückten Israeliten und der sie beherrschenden Philister wieder. Unvermutet erscheint Simson, der Retter. Er zerschmettert die Altäre der verhaßten Feinde und durch seine Wundertaten steigert er die Angst der Philister derart, daß sie den Israeliten ihre Freiheit wiedergeben:

„Frei sei Israel!
Wolken, schwanger mit Verderben,
Gossen Feuerström herab,
Laß ihn nicht mehr mit uns zürnen!"

Im zweiten Teil, in dem Patzke das biblische Motiv nur als Ausgangspunkt einer Handlung benutzt, hat der Dichter eine willkürliche Gestaltung des Stoffes vorgenommen. Der Vorgang erinnert an eine schäferlich-idyllische Liebesscene. Simson ist den Philistern verhaßt. Durch die Göttin Astarte ist ihnen die Offenbarung zuteil geworden, daß Simson „nur durch Liebe" fallen könne und dabei „das Geheimnis seiner Kraft" einer Frau verraten werde. Daraufhin wurde er unter Vorspiegelung eines Krieges von der zur Überlistung ausersehenen Delila „in einen Hain gelockt." Der „Chor der Nymphen" begleitet dieses Vorhaben: „Zähme dieses wilde Herz,
Göttin süßer Triebe!"

Der starke Simson ist zum „verliebten Jüngling" geworden. Aber durch keine Andeutungen begründet der Dichter diese Wandlung. Delila charakterisiert seine Gemütsverfassung:

„Dort schleicht er seufzend aus dem Hain
Und suchet mich!"

Mit schmeichelnden Lockungen sucht sie ihm das Geheimnis zu entreißen: „Deine Brust ist Marmorstein,
Sonst hätten diese Zähren sie längst erweicht:
Hier will die Betrogne weinen!

Simson wird gerührt:

„Wie preßt sie dieses Herz!
O Delila, wie quälst du mich!"

Und er offenbart ihr das Geheimnis!

„An dieses Haupthaar war erforscht des Herren Werke,
An diese schwachen Fäden band der Gott der
[Götter meine Stärke."

Kaum hat er diese Worte gesagt, da umringen ihn seine Feinde und fesseln ihn. Zu spät merkt er, durch welche List er sich täuschen ließ: „Eröffne mir, du Gerechter, das Grab!"

Die Israeliten sind verzweifelt:

„Dich Retter haben wir verloren."

Aber die dramatische Bewegung wird im dritten Teil noch zu einem wirksamen Schlußeffekt gesteigert. Unter dem Vorwand, dem König der Philister ein Geheimnis anvertrauen zu wollen, läßt Simson alle Israeliten weggehen. Er bittet Gott, ihm noch einmal übermenschliche Kräfte zu verleihen und so gelingt es ihm, die Mauern des Palastes einzureißen und unter deren Trümmern sich und seine Feinde zu begraben. Mit den Frohlockungen des israelitischen Chors vereint sich am Schluß die Trauer um den gefallenen Helden:

„Gott rächt seine Schmach!
Sing, Israel, ihm hohe Siegespalme,
Und auf sein Grab pflanz Lorbeer und Palme."

4. Kapitel.
Jesuitenspiele.

Das Jesuitendrama hatte im wesentlichen seine Grundtendenzen auch im 18. Jahrhundert beibehalten. Abweichungen von der Gesamtstruktur machen sich in jenem Zeitraum nur insofern bemerkbar, als diese Dichtungen eine Verminderung der Großartigkeit des Aufbaues, der Prunk und Massenscenen aufweisen. „Einfachheit der Linienführung, eine gewisse Nüchternheit in der Gesamtanlage tragen dem Zeitgeschmack Rechnung. Daß die große Strömung seelisch vertiefter Dichtung, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts Deutschland erfüllte, auch das Jesuitendrama hätte beeinflussen können, war an sich unmöglich. Es lag in der Art dieses Dramas, das durch seine Polemik, seine moralisch-didaktische Tendenz in unverrückbaren Grenzen lag."[160]) „Immer galt es durch die Wahl wirksamer Stoffe darzulegen, wie verächtlich die Welt sei, indem sie die Hinfälligkeit von Ansehen und Glück, die Kürze des Lebens und die drohende Gefahr des überraschenden Todes illustrierten oder direkter zur Buße aufforderten, indem sie den Kampf mit den bösen Neigungen, den dämonischen Verführungen der Welt wie der höllischen Mächte zeigten, die Schrecken des Jenseits und die Notwendigkeit der Gnade, den Wert der Erlösung und die Wirksamkeit der kirchlichen Vermittlung anschaulich erleben ließen."[161]) Man beschränkte sich bei der Stoffwahl jetzt nicht mehr nur auf alttestamentliche Motive, sondern auch das neue Testament wurde als Stoffquelle benutzt.

Diese Abkehr vom biblischen Schauspiel läßt sich auf die zeitgemäße Forderung der „Einfachheit" zurückführen. In der Beurteilung des Jesuitendramas bei Kober heißt es: „Hinter der Einheit einer lebhaften Handlung tritt die psychologische Kleinmalerei zurück, wodurch sich die Protestanten wieder auszeichnen. Das Jesuitenstück ist mehr Theater als Drama. Es lassen sich daher auch nicht einzelne Dichterpersönlichkeiten herausarbeiten. Doch nie darf übersehen werden, daß diese Dichter nur eine Heimat haben: Rom!"[162]) Dieses Urteil hat seine Berechtigung als Kritik an den Jesuitendramen früherer Jahrzehnte. Doch bei einer Dichtung aus dem 18. Jahrhundert, genauer genommen aus der Zeit der Empfindsamkeit, scheint eine Einschränkung geboten zu sein. Hier tritt gerade die „psychologische Kleinmalerei" stärker in den Vordergrund. In logischer Folge wird der Charakter der Hauptfigur entwickelt. Allerdings sind die Charaktere nicht in der Weise wie bei Klopstock vertieft, die moralische Tendenz würde dadurch benachteiligt werden, die mit starken Mitteln arbeiten muß. Aber die einzelnen Phasen

in der Seele des Helden, seine Zerknirschung, seine Reue, seine Läuterung werden nachhaltiger empfunden.

Zur Beurteilung der Jesuitendramen während der Empfindsamkeit war mir nur — abgesehen von den Singspielen des P. Reichssiegel — ein Drama von Ferdinand Reisner aus dem Jahre 1769 zugänglich.

Die Originalfassung des vorliegenden Dramas ist lateinische Prosa. Daneben hatte Reisner eine „Übertragung in deutsche Reime angefertigt." Schon in dem äußeren Merkmal des Doppeltitels „Der büßende Petrus, ein Muster der wahren Bußfertigkeit" drückt sich die didaktische Tendenz aus. Zugleich verbindet er damit die theatralische Wirkung, den Zuschauer auf die innere Einstellung zum Stoff und auf die mahnende Stimme des Gewissens vorzubereiten. Streng gegliedert vollzieht sich der Aufbau des Dramas. Drei „Punkte", die wie dogmatische Säße lauten, werden grundlegend dem Drama vorangestellt:

1. Sünder, wenn du mit Petrus nicht hinausgehst, das ist, wenn du die Gelegenheit nicht meidest; so ist deine Buße keine Buße, sondern eine Verstellung und ein eitles Blendwerk zu nennen.

2. Ein wahrer Büßer muß seine Sünden beweinen und was er beweinet hat, nimmer begehen.

3. Nach ausdrücklicher Lehre des heiligen Kirchenrates zu Trient ist die Treue und Leid ein Schmerz des Gemütes und Verfluchung der Sünde, die man verübet hat, mit einem kräftigen Vorsatz oder Willen, nimmer zu sündigen.

Diesen drei Thesen entsprechen im Drama ihren Forderungen gemäß drei Scenen, die der Dichter unter Zugrundelegung des Motivs „die Verleugnung Christi durch Petrus" frei erfunden hat. Die Handlung wird von einem Zwischenspiel zwischen „Seele" und „Glauben" eingeleitet. Die praktische Anwendung dieser Figuren, die symbolisch die „Menschheit" und die „trostspendende Kirche" veranschaulichen sollen, erfolgt in einer Untersuchung der vorher ausgesprochenen Lehrsätze. Reisner bezeichnet diese Figuren selbst: „In Erwägung der Betrachtung und in den Zwischenauftritten ‚die christliche Seele', welche nach verübter Sünde ihren Fall betrachtet; ‚der Glaube' welcher die sündige Seele erleichtert."

In dem „Vorspiel" offenbart die „Seele" voller Angst ihre Sündhaftigkeit: „Wie werd ich Gnade finden? O Höll, eröffne heut den ausgespannten Rachen!" Aber der „Glaube" ist rasch mit seinem Trost zur Stelle: „Ich suche dir das Heil und Leben zu erwerben. Der Glaube lehret so!" Und auf die Frage, was die „Seele" zu tun habe, antwortet der „Glaube": „Was Petrus ehmals tat! Greif itzt zur Buß! Beweine deinen Fall und trau auf deinen Gott!" Nach dieser Allgemeinbetrachtung folgt

die Veranschaulichung des Bußkampfes an dem Beispiel des „büßenden Petrus." Kummer über seinen Verrat drückt ihn:

„Ihr Tränen, rollet her, den Meineid abzubüßen."

Als eine ähnliche, sündige Tat wird der Verrat des Judas angeführt der eine so weitschweifige Wiedergabe findet, daß sich sogar der Dichter zu einer Entschuldigung dem Hörer gegenüber herbeiläßt: „Man muß nicht überdrüssig werden, wenn in Betrachtungen Monologien oder längere einzelne Reden vorkommen." Durch diese lange Erzählung wird aber Petrus erst recht mutlos: „Er nennet Judas Sünd und meine will er decken,
Dies mindert meine Wut und mehret meinen Schrecken!"

Die Nutzanwendung für den Hörer erfolgt im Zwischenauftritt der „Seele" und des „Glaubens". Die Klage des Petrus findet bei der Seele Wiederhall:

„Mein Herz ist sehr gerührt, ich fühle Furcht und Schrecken!"

Der „Glaube" billigt diese Wandlung:

„Wer Gottes Herz will regen, der haßt und flieht die Sünd!"

Immer eindringlicher wird die Buße gepredigt:

Seele: „Kann ich von Gott Verzeihung hoffen?"

Glaube: „Der redlich Buße wirkt, hat schon das Herz getroffen."

Alle Zweifel soll der Christ fallen lassen und sich nur der Kirche anvertrauen:

„Der Glaub und nicht der Stolz muß itzt der Lehrer sein."

Langsam vollzieht sich die Wandlung in Petrus:

„Nun Peter greif zur Buß! Und schrei: Verzeih mir Gott!
Errette mich, o Herr, von jener Qual und Spott,
Der die Verzweiflung mehrt."

Die Gewissensnot des Petrus ist aufs Höchste gestiegen:

„Ich bin des Lebens müd, ich bin zum Tod bereit."

Jetzt erst wird die Verzeihung dem reuevollen Sünder verheißen. Er fleht zu Gott:

„Ach, wasch auch meine Sünd in echter Buße auf."

Er hat Gnade gefunden. Daraus ergibt sich die Nutzanwendung

„Gott fordert Schmerz und Reu, verfluche deine Sünd!

Und der Schlußgedanke enthält die moralisierende Wendung:

„So müssen Büßer denken
Und wenigst nach der Sünd
Ihr Herz dem Schöpfer schenken!"

5. Kapitel.

Stilverbindungen.

Einem Werk von S. Geſſner gleicht die „dramatiſche Idylle" — wie Hagenbruch ſeine Dichtung nennt — „die Chriſtnacht unter den Schäſern." Gefühlvolle Empfindung iſt die Grundſtimmung des Werkes. Schon die Tatſache, daß dieſes ſchäferliche Motiv überhaupt bevorzugt wurde, ergibt die Parallele zu Geſſner. (Man vergleiche dazu Geſſners Idyllen: Lykas und Milon, Mirtil, Palemon u. a.)

Während einiger Stunden ſpielt ſich der Vorgang ab. Die Hirten ſind von einer weichen, traumhaften Stimmung erfüllt. Weihevolle Stille liegt über der ganzen Natur. „Die Heiligkeit der Stunde" ahnt Mirjam. Irgend etwas Unerhörtes, Beſeligendes muß ſich ereignet haben: „Iſt etwan die Zeit der Verheißung erfüllet? Seliger Gedanke! Ach, ich falle nieder, bete an, mein Herz iſt voll und nun will ich mich in dieſe Feier einmiſchen, vielleicht ſterbe ich in dieſem Entzücken und dann, wie glücklich!" Das überſteigerte Gefühl gipfelt in Todesgedanken, der ſeine deutliche Abhängigkeit von Klopſtock beweiſt. Hagenbruch ſteigert die Empfindung und greift zur Muſik, die uns als typiſches Merkmal in den Bibeldramen der Empfindſamkeit immer wieder auffällt: „Empfindung, werde zum Geſang!" Und Mirjams Lied ſchließt mit dem Todesgedanken:

„Fließ immer hin, ſo ſanft, ſo helle,
Fließ wie im Leben hin zum Grab!"

Sein Sohn David, der den Geſang gehört hat, tritt hinzu. Wenig kindlich klingen ſeine Worte: „Ach, wie glücklich bin ich, einen tugendhaften Vater zu haben!" Das moraliſche Element ſucht der Dichter jetzt in den Vordergrund zu ſtellen. Die Worte Mirjams, die er an ſeinen Sohn richtet, deuten darauf hin:

„Folge ſtets der Tugend mein Sohn,
Und fliehe jedes mit Roſen bekränzte Laſter!"

Die Rückkehr zur eigentlichen Handlung tritt erſt wieder durch die Ankunft zweier Hirten ein, die voller Entzücken über die Erſcheinung des Engels berichten:

Jakob: „Niegefühlte Freude empfand mein Herz, Furcht überfiel mich, ſchnell eilte ich!"

Kaum hat er dieſe Worte geſprochen, da laſſen ſich die Engel vernehmen und verkünden Chriſti Geburt:

„Seinen Sohn, den er erkoren,
Wird ein Menſch, iſt heut geboren,
Welche Huld und Güt!
Preis und Ehre muß ihm werden,
Ihm, dem Vater in der Höh!"

Voll gläubiger Hoffnung vernehmen die Hirten jene Botschaft und brechen eilends auf „den neuen König anzubeten."

Am Schluß ist ein Nachlassen der Empfindungen eingetreten. Die zu Beginn einsetzende lyrische Stimmung mußte vor dem gewaltigen Ereignis der Verkündigung der Geburt des Herrn schwinden. Von dem großen Mysterium, das über jener Stunde lag, ist in dieser Idylle nichts zu finden. Dazu reichte die dichterische Fähigkeit Hagenbruchs nicht aus. Der Stoff sprengte die Form.

Der Art der moralisierenden Jesuitendramen kommt das Trauerspiel von Joseph Holl nahe: „Joseph und dessen Brüder." Der Stoff ist die schon oft verwendete Geschichte der Reise der Brüder Josephs nach Ägypten, die Probe auf ihr Gewissen und schließlich die Wiedererkennungsscene der Brüder.

Das Drama, „in gereimten Alexandrinern abgefaßt", ist in drei Akte gegliedert, von denen der erst achtzehn, der zweite siebzehn, der dritte zwölf Auftritte enthält, eine Einteilung, die den Gang der Handlung außerordentlich verzögert. Hemmend wirkt vor allen Dingen die breite Darstellung einer Nebenhandlung, die zum Thema nur insofern Beziehung hat, als durch sie der edelmütige Charakter Josephs noch stärker hervorgehoben wird. Der Zweck des Dramas ist der, die lautere Gesinnung eines Menschen, in diesem Falle Josephs, darzustellen.

Der Ägypter Hiarbas hat eine Verschwörung gegen Joseph in Gang gebracht. Joseph soll beseitigt werden. Diese Schändlichkeit wird entdeckt; Pharao hat daraufhin den Befehl gegeben, die Verräter zu töten, Joseph dagegen mit „neuen Ehren zu überschütten." In derselben Scene, der Schlußscene, offenbart sich auch Joseph seinen Brüdern. Seine herzliche Gesinnung rührt die Geschwister zu Tränen. Mit der Darstellung von Josephs Charakter, ihn nur als tugendhaften, guten und rechtlich denkenden Menschen zu zeichnen, glaubt Holl seinen moralischen Schlußsatz bewiesen zu haben:

„An Joseph sieht man dies,
Sein Schicksal lehrt die Welt,
Daß jener niemals sinkt,
Den seine Macht erhält." (III. Akt)

Neben der auf Abwechslung und Bewegung eingestellten Handlung finden sich bisweilen Scenen, die einer empfindsamen, noch mehr einer rührseligen Auffassung nahe kommen. Joseph denkt wehmütig an seine Brüder:

„Entweich, betrübte Zähr,
Da ich verwichne Nacht auch wider mein Bemühen
Aus Lieb und Zärtlichkeit unzählig Mal geschrien."

Die Weichheit seiner Empfindung offenbart auch folgende Stelle aus einer Betrachtung über Benjamin:

„Ich, als ich ihn beschaute,
Ward gleichfalls sehr bewegt; ein ganzer Tränenbach
Quoll auch bei mir hervor. Ich gab der Zärte nach,
Entfernte mich von ihm, indem ich mich der Zähren,
Worin mein Auge schwamm, nicht länger konnt erwähren!"

Doch diese stilistischen Eigenarten sind nur zur Schilderung Josephs verwendet, um seinen Charakter auch nach dieser Seite zu vertiefen und das Mitgefühl der Hörer für den Haupthelden zu wecken.

Das Drama ist nur als Gelegenheitsdichtung entstanden und vom Verfasser zu dem Zweck geschrieben worden, um sich bei seinen Vorgesetzten „in gute Erinnerung zu bringen", wie man der dem Drama vorangehenden Betrachtung entnehmen kann.

Von H. Niemeyer, der sonst nur Texte für religiöse Singspiele geschrieben hat, liegt ein von der Musik unabhängiges Drama vor. Der Verfasser nennt seine Dichtung: „Der Jüngling von Nain" und fügt ihr vorsichtig den Nachsatz bei: „Dramatisch bearbeitet in drei Akten." In der Vorerinnerung zu diesem Drama bezeichnet Niemeyer sein Werk überhaupt nur als „Versuch, da ich so wenige Vorgänger vor mir hatte, nach denen ich mich bilden konnte."[163])

Wie sehr dieses Drama dem Zeitgeschmack entsprach, geht aus den Worten Niemeyers hervor: „Ich war Augenzeuge gewesen, mit „welchem Beifall und mit welcher Rührung „Abraham auf Moria"[164]) aufgenommen wurde. Sogleich fiel es mir ein, daß die Geschichte des Jünglings von Nain — die von jeher einen starken Eindruck auf mein Herz gemacht hatte — einer ähnlichen Bearbeitung doch gewiß fähig sei. Die Namen des Jünglings von Nain und der Tochter Jairus habe ich aus Klopstock beibehalten. Eben diesem Dichter bin ich die Idee schuldig, daß Cidli als Semidas Geliebte erscheint." (Aus der Vorerinnerung) Und er schließt seine Ausführungen mit dem charakteristischen Satz: „Wäre ich so glüchlich, einige Empfindungen in der Seele meiner Leser aufzuwecken! Aufgeführt wird das folgende Stück nie werden; bei unserem jetzigen Parterre möchte ich das auch nicht einmal raten."[165])

Wie sehr Niemeyer von Klopstock abhängig ist, beweist die ganze Art seines dramatischen Aufbaus. Klopstock richtet im „Tod Adams" alle Gedanken auf Adams Tod. Todesahnung und Todesgewißheit sind die Leitmotive. Niemeyer läßt die Handlung gleichfalls mit Todesgedanken und Klagen beginnen, die Semida — so heißt der Jüngling von Nain —

über seinen verstorbenen Vater anhebt: „Es war ein fürchterlicher, schreckenvoller Tag!" (I, 1) Diese Klage greift seine Mutter Mehala auf und bringt als erste ahnungsvoll den Gedanken, daß Semida sterben könne, in die Handlung: „Sohn, wenn ich dich verlör, das trät mich in den Staub!" (I, 2) Das expositionelle Moment ist dadurch gegeben. Der große Monolog Semidas führt diesen Gedanken weiter: „Nacht liegt mir vorm Blick, und banges Vorgefühl von Elend dringt auf meine Seele zu." Die hier eingeschobene Zwischenhandlung, die Liebesscene zwischen Cidli und Semida, dient nur dazu, das Problem des Todes hervorzuheben. Zugleich wird dem Dichter Gelegenheit gegeben, die Handlung durch dieses Liebesmotiv als lyrische Episode, wie sie im Singspiel verwendet wurde, zu beleben.

Die Katastrophe erfolgt plötzlich, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden. Der Hörer muß durch die Unmittelbarkeit des Todes ergriffen sein. Dieses Gefühl wird dadurch noch verstärkt, daß Semida in Cidlis Armen stirbt und das Liebesmotiv auf diese Weise einen tragischen Abschluß findet.

Hier sollte die Handlung zu Ende sein. Aber in dem Drang, dem Drama einen effektvollen Abschluß zu geben, fügt der Dichter die Erweckungsscene bei. Dadurch nimmt das Drama eine einzigartige Stellung ein, da Niemeyer hier als einziger Dichter jener Empfindsamkeitsepoche die Person Christi auf die Bühne bringt. Mit realistischer Einfachheit läßt er Christus die Erweckung vollbringen, ohne dabei das geheimnisvolle Wunder, das die Tat bedeutet, dichterisch auszuwerten. (Es liegt hier die ähnliche naiv-gläubige Auffassung des Dichters vor, die er in seinem religiösen Singspiel: „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" bewiesen hat, nur mit der Einschränkung, daß dort die Erweckung des Lazarus nicht auf offener Bühne vollzogen wurde.) Dem Beispiel der musikalischen Dramen folgend, läßt Niemeyer das Drama mit einem Lobgesang auf Christus enden:

„Groß und Mächtig, wundertätig,
Voller Kraft und hoch erhaben
Groß und Mächtig,
Ist uns ein Prophet erstanden." (III, 4)

Dem Trauerspiel „Der verlorene Sohn" von Ignatz Zimmermann geht ein interessanter Vorbericht seines Verlegers voraus. Er lautet: „Ich hoffe, dem Publikum mit Herausgabe dieses christlichen Trauerspiels ein nicht geringes Vergnügen zu verschaffen. Es las schon manches Stück von diesem Verfasser immer mit Begierde und unersättlicher Freude . . . Die Ehre, unter die besten dramatischen Dichter gezählt zu werden, mag Zimmermann noch zu mehreren Arbeiten aufmuntern." Das

Drama erfährt auf diese Weise eine Würdigung, die keinem anderen Bibeldrama jener Zeit zuteil geworden ist. Außerdem kennzeichnen die Worte des Verlegers den literarischen Geschmack des Leserkreises, der freilich im Hinblick auf das vorliegende Drama sehr bescheiden zu nennen ist.

Durch viele, nicht unbedingt zur Haupthandlung gehörige Nebenepisoden wird das Trauerspiel übermäßig erweitert. In seinen Grundanschauungen verfolgt es aufklärerische Tendenzen im Sinne Rousseaus, der im „Contrat Sozial" (1762) den Gedanken ausgesprochen hatte, „daß die Kultur den Menschen verderbe."

Jonathan, der verlorene Sohn, ist aus Überdruß an der ländlichen Einfachheit seiner Heimat nach Babylon gereist und dort in schlechte Gesellschaft geraten. Er hat sein Geld und Gut verpraßt und jetzt denkt er reuevoll über sein verlorenes Leben nach: „Dich selber, Unbesonnener, dich allein klage an. Taub zur Stimme der Vernunft und Religion, suchtest du mutwillig dein eigen Elend." (II, 1) Sehnsucht und Not haben ihn in seine Heimat getrieben. Voller Scham wagt er nicht, vor seinen Vater zu treten. Zwei seiner jüngeren Brüder entdecken seinen Aufenthaltsort und hinterbringen ihrem Vater die Kunde von der Rückkehr seines Sohnes. Der Vater eilt, sein Kind heimzuholen. Das Drama gipfelt in der Wiedersehensfreude zwischen Vater und Sohn, der seine Verfehlungen bitter gebüßt hat und gelobt, seiner Heimat treu zu bleiben.

Neben diesem, der Aufklärung entnommenen Gedanken deuten im einzelnen noch sprachliche Wendungen und Anschauungen ihre Abhängigkeit an. Einige charakteristische Beispiele seien angeführt: „Er (Jonathan) wurde zur Tugend, zur Rechtschaffenheit, zur Gottesfurcht aufgezogen! Durch Wissenschaften sollte er sich einen Weg zu seinem künftigen Glücke bahnen." (I, 1) Die Grundsätze seiner Erziehung formuliert Hananias: „Fahret fort, meine lieben Kinder, die schönsten Tage eures Lebens Gott und der Tugend zu schenken." Sephora, eine Schwester Jonathans, kommt rein verstandesmäßig zu ihren Erkenntnissen: „Wie sollt ich ein solch Übel tun und meinen so liebenswürdigen Gott beleidigen? Die Stimme der Religion hat göttliche Kraft." Ihre Ansicht: „Ist man nicht schon wieder tugendhaft, sobald es uns reuet, gefehlt zu haben?" (IV, 2) ist für ihre Weltanschauung bezeichnend. Die jungen Söhne des Hananias sind zwei fromme, gelehrige, gottesfürchtige und tugendhafte Kinder: „Phineas meint es gut, er hält auf strenge Tugend und will, andere sollen auch so denken wie er!" Die Auseinandersetzung über Jonathans Reise verrät Gedankengänge der Aufklärung:

Phineas: „Wieviel Jammer hätte ich ihm (dem Vater) erspart!"

Nahasson: „Du bist aber auch zu streng wider das Reisen eingenommen!"

Phineas: „Die Begierde, sich die Lehren der Weisheit und die Vorwürfe welche man zu Hause bekommt, vom Halse zu schaffen, führten ihn zu früh heraus." (V, 1)

Nur eine einzige Scene weist auf eine empfindsame Anlage hin. Bevor die Erkennung zwischen Vater und Sohn stattfindet, gehen zwei Söhne des Hananias zum Grabhügel ihrer verstorbenen Mutter und nach einem Klagegesang auf ihre Mutter trauern sie um Jonathan:

„Ach, Jonathan ist nicht mehr!
Nicht mehr seine liebende Mutter!
Ihm weinet der Vater,
Trauer umgibt unsre Hütten!
Klaget ihr Wälder,
Ihr Felsen, tönt traurig mein Lied zurück."

Während dieser Scene erklingt hinter der Bühne „eine Musik."

Ein Drama, das seinen sprachlichen Eigenheiten und seinem Inhalt nach pietistischen Gedankengängen verwandt zu sein scheint, ist die Dichtnng: „Johannes oder die Macht des Christentums und seine Würde." Der Verfasser des Dramas läßt sich nicht nachweisen; doch die Worte der Vorerinnerung deuten mit ziemlicher Sicherheit an, daß er dem Kreis der Pietisten nahegestanden hat, bzw. daß er selbst Pietist gewesen ist. Es heißt da: „. . . aber zur darstellenden Wärme, zu emporzukommender Wärme für Gott und Christus, Wärme für Wahrheit und die Sache des Herrn, hab ich hiemit mein Scherflein beitragen wollen. Brüderliche Gesinnung im Geist wird durch eben genanntes gemeinschaftliches Interesse von selbst vermehrt."

Der Grundgedanke des Dramas ist die Bekehrung zu Christus und Aufnahme in den Kreis der brüderlichen Gemeinschaft, ein Vorwurf, der zu dem Ideenkreis der Pietisten gehörte. Der Vorgang der Bekehrung vollzieht sich an zwei Menschen. Es ist ein Beweis für das Teilhaftigwerden der Gnade Gottes, die allen Menschen gewiß ist, wenn einmal an einem alten, mit irdischen Gütern reichgesegneten Mann, zum andern an einem „Führer einer Räuberbande" diese innere Wandlung bis zum Christusbekenntnis dargelegt wird. Diese fast tendenziöse Art ermöglicht eine Parallele zum Jesuitendrama, jedoch mit dem Unterschied, daß dort der Gedanke der Bußfertigkeit im Sinne kirchlicher Zusammengehörigkeit zum Gesamtkatholizismus als Endzweck ausgesprochen wird, während es sich hier um das Seelenheil und die Gnade Gottes für den einzelnen handelt.

Der Apostel Johannes ist der Träger der Idee, die „Macht und Würde des Christentums" bezeugen soll. (Es wird nicht klar, weshalb der Verfasser gerade Johannes in Beziehung zu seinem Drama bringt. Die Vermutung liegt nahe, daß Johannes, der Lieblingsjünger Christi, der Weichheit pietistischer Frömmigkeit mehr entsprach, als Männer wie Petrus und Paulus.) Im Text deutet eine Schilderung des Johannes auf die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme: „Sanftmut, Herzensgüte, Menschenliebe ohne Grenzen, holde Mienen, Lebhaftigkeit sind ihm eigen."

In sprachlicher Beziehung läßt sich eine gewisse Abhängigkeit von Lavater begründen, dessen Drama „Abraham und Isaak" 1776 in Winterthur erschien. (Das vorliegende Drama erschien gleichfalls in der Schweiz, nämlich in Basel.) Ganz charakteristische Wortzusammensetzungen finden sich hier wie da: „Anbetungswürdiger, allbeseligend, allumfassend, unumfaßlich, Ewiggroßer, Ewigeinziger u. a. m. Auch sind die Gedanken der Glaubensinnigkeit und der unbedingten Gottesverehrung beiden Dramen gemeinsam.

Für die Wahrscheinlichkeit eines pietistischen Verfassers sprechen ferner Form und Inhalt eines Liedes, das im zweiten Akt in der Scene eingefügt ist, in der uns die Gemeinde zu Nysa geschildert wird. Als Ausdruck ihrer herzlichen Verbundenheit singen sie „das Lied von der Größe der Christen," dessen erste Strophe lautet:

„Noch ist zwar im Herrn verborgen
Der Christen Wandel, bis der Morgen
Einst seines großen Tags anbricht.
Aber dann, wann er erscheinet,
Wann jede Träne, ihm geweinet,
Zur Wonne wird am Weltgericht:
Dann wird es offenbar,
Was unser Wandel war,
Hallelujah!
Der Herr kommt bald,
Der Herr kommt bald,
Und mit ihm unsers Glaubens Sohn!"

Die Form dieses Liedes ist dem bekannten Kirchenlied: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" anscheinend nachgebildet, dessen Verfasser, Philipp Nikolai, als erster im Kirchenlied „den Ton der Jesusliebe" anschlägt und somit dem Pietismus ideenverwandt ist.

Durch große Eigenwilligkeit in formaler Beziehung zeichnet sich das Trauerspiel „die Tochter Jephtha" von Rittershausen aus. Es fällt schwer, das Drama unter einem bestimmten Gesichtspunkt zu betrachten und über diese Dichtung ein eindeutiges

Urteil abzugeben. Geistesgeschichtliche Strömungen verschiedenster Art verbinden sich in ihm. Neben empfindsamen Sprachformen finden sich barockal-schwülstige Satzgebilde einer grotesken Vorstellungsweise. Neben aufklärerischen Gedanken finden sich idyllisch-lyrische Gefühlsäußerungen, neben kosmischer Weltbetrachtung kleinbürgerliche Enge und Beschränktheit. Man kann das Drama als literarisches Erzeugnis eines Mannes betrachten, der viel gesehen und gehört hat, eine außerordentliche Belesenheit aufweist und das allgemeine Bildungsgut seiner Zeit in sich aufgenommen hat. Wie wäre sonst die Vielheit neben und durcheinanderlaufender Stilrichtungen möglich?

Die Grundhaltung des Dramas liegt im Sinne der Aufklärung. Im Vorwort des Trauerspiels heißt es: „Sittlichkeit ist der Zweck des Schauspiels; warum sollen wir der erhabensten Tugend, der Religion, den Scheidebrief geben?"

Der Handlung liegt das schon mehrfach als stoffliche Vorlage verwendete Jephthamotiv zu Grunde. Die Charakteranlagen der Personen, ihre Eigenart zu reden und zu handeln und verschiedenartigste Situationen bestimmen jene Uneinheitlichkeit des Dramas, auf die bereits hingewiesen wurde. Jemina, der Tochter Jephthas, und ihrem Verlobten Abdiel sind die idyllisch-schäferlichen Scenen mit ihren ganz der Empfindsamkeit entsprechenden Gefühlsäußerungen vorbehalten. Harmlose Kindlichkeit spricht aus den Worten Jeminas, die im Kreise ihrer Gefährtinnen sitzt: „Wir waren damals glücklich, als wir am schattigen Ufer des blauen Arno die kleine Herde weideten, als wir auf der blumigten Flur wie unsre jungen Lämmer fröhlich herumhüpften." Und empfindsam-schwärmerisch fährt sie fort: „Schöner Mond, verweile, dein silbernes Horn zu füllen und schmücke beim Einzug den westlichen Himmel!" (I, 1) Als ihr der aus dem Feldzuge heimgekehrte Abdiel seine Heldentaten erzählt, wird sie sentimental: „Mein Abdiel, du hast einen Jüngling erschlagen, der daheim eine Braut hatte!" (I, 3) Gelassen erträgt sie die Ankündigung ihres Vaters, daß sie den Opfertod erleiden müsse: „Du (Gott) legst dies keusche Sehnen in mein empfindsames Herz." (II, 2) Abdiel ist voller Verzweiflung über ihr Schicksal und beschwört sie „bei der großen Lampe des Tages, bei dem hellen Monde, daß sie nicht leiden solle." Aber Jemina beugt sich gehorsam dem Willen ihres Vaters. Abdiel ist vor soviel Opferbereitschaft gerührt: „Himmlisches Mädchen, ich zerrinne vor dir wie heißes Metall." (IV, 2) Im letzten Akt werden diese empfindsamen Gedanken noch einmal aufgegriffen. Jemina ist bei der Geschichte „Abraham und Isaak" eingeschlafen. (Die Wahl dieser biblischen Geschichte mit einem ähnlichen Opfermotiv vertieft die Bedeutung der empfindsamen Scene.) Durch

die Unruhe im Palast wird die Scene gestört. Priester verkünden die göttliche Entscheidung: „Israels Gott dürstet nicht nach Menschenblut.“ (V, 8) Aber Jemina vermag sich nicht zu freuen. Sie bleibt empfindsam, tugendhaft: „Ich habe eine Krone verloren, auf welche die Engel eifersüchtig gewesen.“ (V, 8) Und da sie zur Sühne Priesterin werden soll, gibt sie gelassenen Herzens die Verbindung mit Abdiel auf und tröstet ihn: „So hast du eine Schwester gefunden.“ (V, 10)

Eine der entscheidenden Personen des Dramas ist Jeminas Mutter Anna. In ihr hat Rittershausen eine eigenartige Frauenrolle angelegt. Als Jephtha nach seinem Einzug das seltsame Gebaren, seine Scheu vor ihr und Jemina, nicht erklären kann, wittert sie mit echt weiblichem Instinkt sofort eine Nebenbuhlerin und bringt den eigenartigen Vergleich: „Wie die persianischen Frauen citronenfarbe Affen an einem Bande von Seiden nachsichführen,“ so bringe Jephtha neue Weiber mit. Dieser Vergleich gehört in die Sphäre des Rokoko. Ihre Zugehörigkeit zu diesem Kulturkreis kennzeichnet z. B. noch der Satz, mit dem sie das Verhalten Jephthas kritisiert: „Du stößt das Kind zurück, das sich noch mehr auf deine Ankunft freut, als auf ein neues Kleid.“ Diese Äußerungen kennzeichnen ihr eitles und oberflächliches Wesen. Doch als sie das Geheimnis von Jephthas Schwur kennt, wird in ihr die beleidigte Mütterlichkeit wach: „Dein widersinniges Gelübd hat nirgends einen Grund als in deiner verrückten Einbildung.“ (II, 2). Und im gleichen Augenblick versucht sie mit empfindsam-schwärmerischen Jugenderinnerungen (wie ihr Jephtha die Treue unter dem Granatapfelbaum schwur, wie sie die Herden durchs Gebüsch trieben, wie sie einst ihre Namen in Rinde einritzten u. a. m.) ihren Gemahl von seinem Vorhaben abzubringen. Aber ihre Worte haben keinen Erfolg und ihre Wut reißt sie hemmungslos fort: „Eine afrikanische Löwin hat dich geboren, ein hyrkanischer Tiger gesäugt.“ Und dann versucht sie wieder demütig „traurig wie ein Mädchen, dem der umgestürzte Nachen ihres Liebhabers entgegenschwamm“ mit Hilfe des Einflusses der Feldherren Jemina zu befreien. Sie bezeichnet die Frauen als „lebendige Krankenhäuser wegen euch Männern, Lasttiere, armes Federvieh, das ihr nur solange füttert, als ihr rupfen könnt.“ (III, 4) Mit dieser absichtlichen Verächtlichmachung ihrer Geschlechtsgenossinen gewinnt sie die Fürsprache der Feldherren. Und nun kommt wieder die listige Frau zu Wort: „Die Männer sind doch gute Geschöpfe; wir Weiber sind auch das Polierglas, und wissen sie so glatt zu polieren, daß keine Mücke mehr an ihnen hinaufkreisen kann. Aber die Katastrophe vermag sie doch nicht aufzuhalten. Ihre Qual steigert sich: „Die

Unbarmherzigkeit hat Leidenschaften gegen mich in Schlachtordnung gestellt. Jede Furie kömmt mir entgegen mit einer dreispitzigen Lanz. Die Angst ergreift mich wie ein Krieger." (V, 4) Ihre Aufregung steigert sich bis zu Selbstmordgedanken. Und dann überrascht sie die Lösung des Konfliktes. Ihr weiblicher Ehrgeiz ist dadurch so verletzt, daß sie kummervoll bekennt: „Nun hab ich alles verloren, Tugend und Lohn." (V, 8)

In der Darstellung der männlichen Personen hat der Dichter nicht so sehr ernsthafte Charaktere geschaffen — Jephtha und Abdiel vielleicht ausgenommen — als, so seltsam es klingt, „komische Typen". Der Urheber des ganzen Unglücks, Jephtha, unternimmt im Grunde genommen nichts, um das Unglück zu mildern. Es gefällt ihm, mit pathetischen Worten seine Lage zu bejammern. Seine Natur ist ganz von der kosmischen Abhängigkeit erfüllt, gegen die anzukämpfen verwegen ist: „Möchte der große Vorhang, die weite ätherische Hülle des Himmels, in der Millionen Welten eingewoben sind, zwischen uns niederfliegen." Sein Auftreten beschränkt sich auf wenige Scenen und ist nur dadurch zu erklären, daß nach den strengen Forderungen des Dramas „alle mit der Handlung im Zusammenhang stehende Personen zu erscheinen haben."

Die komischen Wirkungen im Drama, die Rittershausen auch anscheinend bezweckt hatte, werden durch die „Typen der Gesandten" hervorgerufen. In einer besonderen Nebenhandlung, die einen in Aussicht genommenen Feldzug zum Gegenstand der Darstellung hat, treten sie als „Unterhändler über Krieg oder Frieden" auf. Schon äußerlich ist die komische Wirkung erreicht. Der eine der feindlichen Gesandten ist klein und dick, der andere lang und hager. Ihre Worte wirken ungeheuer komisch-pathetisch: „Wir wollen euch zusammenhauen wie Gartengemüs. Wir wollen mit euren Totenschädeln nach dem Ziele werfen. Wir wollen aus euch Tauseile machen und nach Meerwundern segeln. Wir wollen aus euren Gedärmen Saiten machen und unserer Fröhlichkeit darauf aufspielen." Natürlich bleibt man ihnen auf gegnerischer Seite die Antwort nicht schuldig: „Wir werden euch das Schiboleth mit glühendem Stahl auf beiden Backen brennen. Wir wollen euch beim Fuße nehmen und mit eurem Kopf unsre losen Pflastersteine festschlagen. Wir wollen euch zu Teig kneten und euch an eure Weiber in Kuchen versenden." (III, 3)

Die Feldherren sind Vertreter der „vernünftigen Staatspolitik". Bezeichnend ist für sie der Satz: „Das Völkerrecht sei uns heilig!" Ihre rationale Einstellung geht aus den Worten hervor, die sich auf eine wichtige Entscheidung beziehen: . . . „als ich schon überhaupt nicht viel auf Offenbarung halte und mit

weit sicherem Hange dem hellen Lichte der Vernunft folge." (III, 1) Ein anderer nimmt diesen Gedanken auf: „Was der Vernunft widerspricht, das kann auch Gott nicht gebieten." Anschaulich gibt ein durchaus rationalistisch-exakter Vergleich ihre innere Verbundenheit wieder: „Du, Amasa, bist der bewegliche Ruhepunkt dieser richtenden Wage, Sesack und Tola sind die zwo Schalen mit ungleichen Gewichten, der alte Pharus hält die Wag und ist allein imstande, das Gleichgewicht herzustellen." (III, 1)

Alle diese zum Vergleich herangezogenen Beispiele lassen erkennen, daß Rittershausen versuchte, in einer abwechslungsreich-bewegten Sprache eine dramatische Arbeit zu liefern, die in ihrer literarischen Grundhaltung aufklärerischer Natur ist. Eine andere Deutung läßt das Drama schwerlich zu.

C. Schlußbetrachtung.

Ergebnisse.

Innerhalb der kritischen Untersuchung der einzelnen Bibeldramen erfolgte fast immer aus methodischen Gründen gleichzeitig eine kritische Bewertung und stilgeschichtliche Einordnung. Es sei hier nur noch eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Arbeit angefügt.

Die Tatsache muß besonders noch hervorgehoben werden, daß auf die Periode bibeldramatischen Schaffens innerhalb der Empfindsamkeit philosophische Strömungen als weltanschauliche Grundlagen kaum Einfluß gebend gewesen sind. Etwa nur bei Zimmermann, zum Teil auch bei Hudemann lassen sich, allerdings sehr geringfügige Ansätze zu methaphysischer Betrachtungsweise nachweisen. Soweit weltanschauliche Gedanken für die Abfassung eines Werkes maßgebend gewesen waren, hatte die religiöse Strömung des Pietismus — wie im einzelnen bereits hervorgehoben wurde — ihren Einfluß bezeugt. Das Zeitalter der Empfindsamkeit war ja auch seinem Charakter nach ungeeignet, sich problematisch mit tiefgründigen, philosophischen Fragen auseinander zu setzen.

Eine bestimmte Form, eine allgemeingültige Fassung des empfindsamen Bibeldramas hat sich unter all den mannigfachen Formen bibeldramatischer Dichtungen nicht herausgebildet. Verschiedengeartet waren die Dichter und jeder suchte mit mehr oder weniger Erfolg nach dem ihm gemäßen Ausdruck. Eine besondere Technik, wie sie etwa das Drama der Sturm- und

Drangzeit durchgeführt hat, konnten die Bibeldramen der Empfindsamkeit nicht schaffen. Das lag, wie schon erwähnt wurde, am Stoff und an der Zeitströmung.

Die meisten überkommenen Bedingungen, die das Gefüge eines Dramas ergeben, hatte das Bibeldrama während der Empfindsamkeit abgelehnt. Beibehalten wurden grundsätzlich nur die drei Einheiten des Ortes, des Raumes und der Zeit. (Nur ganz geringe Ausnahmen wichen von dieser Regelmäßigkeit ab.) Sie waren durch den Stoff bedingt, der sich meistens auf die Darstellung eines kurzen biblischen Vorgangs beschränkte. Die Motive sind fast alle – eine Ausnahme machen nur einige religiöse Singspiele und zum Teil Jesuitendichtungen — dem alten Testament entnommen. Die Welt des neuen Testamentes blieb dem Epos vorbehalten.

Die annähernd vollendete Form des empfindsamen Bibeldramas hat Klopstock mit seinem Trauerspiel „Der Tod Adams“ gefunden. Das Drama Lavaters „Abraham und Isaak“ kommt dem dann am nächsten. Die Dramen selbst sind in diesen empfindsamen Gestaltungen nur auf ein Zerlegen des Stoffes in Dialoge gestellt, denen die Dichter aus ihrer Gefühlswelt Stimmungen, Anschauungen und Gedanken unterlegen. Wie der empfindsame Mensch gewaltsame Auseinandersetzungen vermeidet, so bleibt auch das Charakteristische der Menschen im Bibeldrama jener Zeit eine resignierte Ergebenheit in das Schicksal, die im Drama kaum Spannungsmomente auslöst. Selten unterliegt der Mensch Wandlungen seines Inneren; die Handlung wird nicht immer zu befriedigendem Abschluß geführt, alles bleibt Episode. Das Drama will nur einen biblischen Vorgang vermitteln, ohne einen Zweck zu verfolgen und rechnet dabei auf das empfindsam-empfängliche Gemüt des Hörers oder Lesers. Dazu kommt die häufige Verwendung der Musik im Drama — abgesehen natürlich von den musikalischen Dramen, deren eigentlicher Wert nur in der Musik beruhte — die darauf hindeutet, daß Musik als analoger Ausdruck zu empfindsamer Sprache empfunden wurde.

„Biblische Dramen während der Empfindsamkeit“ habe ich im Gegensatz zum „empfindsamen Bibeldrama“ diejenigen Bearbeitungen genannt, an denen noch zum größten Teil die Überlieferung überkommener Formen haftet und die aus literarischen Neben- und Unterströmungen ihre Geschmacksgebundenheit erkennen lassen. Denn die Empfindsamkeit mit ihrem spezifischen Stilcharakter ist ja nicht das geistige Allgemeingut jener Zeit gewesen.

Es war die Aufgabe dieser Untersuchung, den Nachweis zu erbringen, wieweit das Gedankengut der Empfindsamkeit

auch im Bibeldrama seinen Ausdruck gefunden hat und wieweit andere Stilrichtungen dabei eine Rolle gespielt haben. Und es hat sich herausgestellt, daß zwar Versuche mannigfachster Art vorliegen im Drama dem Zeitgeist gerecht zu werden, die Form des „Seelendramas" zu schaffen. Aber gerade infolge dieses empfindsamen Zeitgeistes können die Bibeldramen jener Stilepoche nur als „zeitgebundene Ausdrucksformen" bewertet werden. Die Dramen galten, wenn sie überhaupt Beachtung fanden, als „Lesedramen". Denn nur mit ganz geringen Ausnahmen — ich nenne Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams", Sailers biblische Dialektdramen, religiöse Singspiele, die Jesuitendichtungen — fanden Aufführungen dieser bibeldramatischen Dichtungen nicht statt.

Mit der Überwindung der Empfindsamkeitsepoche verlor sich auch die Neigung zu dramatischen Bearbeitungen biblischer Stoffe. Nirgends ist in den nächsten Jahrzehnten der literarischen Entwicklung ein Fortspinnen dieses dramatischen Fadens zu beobachten. Erst das spätere 19. und dann wieder das beginnende 20. Jahrhundert brachten, nunmehr wieder unter neuen geistesgeschichtlichen Wellen, eine Fortsetzung und Fortbildung bibeldramatischer Dichtung in Deutschland.

Anmerkungen.

1. s. M. Haebler, Klopstocks Anschauung vom Wesen der Dichtung. Diss. Erlangen 1925. S. 15 ff.
2. s. F. Schneider, die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus. 1924 S. 10 ff.
3. s. K Burdach, Faust und Moses. Berliner Sitzungsberichte 1912 S. 740 ff. cit. bei H. Sperber.
4. s. Wolfgang Liepe, Das Religionsproblem im neueren Drama. Halle 1914 S. 5.
5. s. H. Schauer, Christian Weises biblische Dramen. Görlitz 1921 S. 3.
6. s. Reallexikon. Artikel: Biblisches Drama. (O. Stempell).
7. s. ebenda. Artikel: Schuldrama. (E. Kaulfuß-Diesch).
8. s. A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911 S. 331.
9. s. G. Waniek, Immanuel Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1882, S. 4.
10. s. Anmerkung 9, S. 41 ff.
11. s. Schmids Nekrolog, I. Bd. 1785, S. 202.
12. s. Anmerkung 9, S. 41.
13. s. Anmerkung 9, S. 204.
14. s. Anmerkung 11, S. 207.
15. s. Jördens IV, S. 221.
16. s. S. G. Langes gel. und frdl. Briefe, Teil II.
17. s. Anmerkung 9, S. 100.
18. s. ebenda.
19. s. ebenda S. 34, dgl. I. Pyra, Tempel der Wahren Dichtkunst, Halle 1737.
20. s. Anmerkung 9, S. 105.
21. s. Anmerkung 9, S. 86.
22. s. ebenda S. 116 ff.
23. s. I. Pyra, Fortsetzung des Erweises, daß die Gottsch. Sekte den Geschmack verderbe, Berlin 1744, S. 74.
24. s. ebenda S. 71.
25. s. Anmerkung 9, S. 117 ff.
26. s. Anmerkung 16, I. Teil S. 114.
27. s. H. Buenemann, E. Schlegel und Wieland als Bearbeiter antiker Tragödien. Studie zur Rezeption der Antike. Leipzig 1928. Form und Geist 3. Diese Arbeit beschäftigt sich eingehend mit dem angegebenen Problem und wurde vom Verfasser dieser Arbeit mit großem Interesse durchgearbeitet. Die umfassende buenemannsche Arbeit erübrigte infolgedessen ausführlichere Darstellungen.

28. im Zusammenhang des Fragments. Unter günstigeren wirtschaftlichen Verhältnissen hoffe ich einmal einen kritischen Neudruck von Pyras, von mir vollständig kopierten Drama geben zu können.
29. s. zu diesen Ausführungen Anmerkung 9, S. 100. Ähnliche Versuche lassen sich in Klopstocks „Salomo" feststellen, wo fünf- und sechsfüßige Jamben miteinander wechseln. Klopstock berichtet in der Vorrede selbst darüber.
30. s. Körte, Gleims Leben S. 25.
31. s. F. Strich, die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Halle 1910, S. 21 ff.
32. s. Klopstockbiographie von R. Hamel III, 4 ff.
33. s. Gottsched, Kritische Dichtkunst, S. 348.
34. s. W. Rehm, der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle 1928, S. 280 ff.
35. s. Joung, Gedanken über die Originalwerke, 1759 (Kleine Texte 60, 1910) S. 24 ff.
36. s. H. Engert, Zeitschrift für Deutschkunde, 1921, Klopstocks Dichtung und unsere Zeit, S. 450 ff.
37. s. M. Lappenberg, Briefe an und von Klopstock, Braunschweig 1867, (Klopstock an C. Ambrosius 1767).
38. s. ebenda (Klopstock an seinen Vater, Kopenhagen, am 8. Nov. 1756).
39. s. Anmerkung 37.
40. s. A. Köster, die deutsche Literatur der Aufklärungszeit, Heidelberg 1925 S. 137 ff.
41. s. Thomas Parnell: A night piece of death, 1722; Rowe: Lettre from the death to living, 1722; Joung: Night-thoughts, 1742; Milton: Citat: Der Tod ist der dunkle Zugang zum strahlenden Licht! Der Tod ist des Lebens Krone!
42. s. Anmerkung 34, S. 287 ff.
43. s. Herder, IV, 310.
44. s. A. Malte-Wagner, H. W. von Gerstenberg und der Sturm und Drang II. Band, Heidelberg 1924, S. 309 ff.
45. s. Fr. Munker, F. G. Klopstocks Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stuttgart 1888, S. 304.
46. s. Koberstein, Gesch. der dt. Nat. Lit. III. S. 367.
47. s. Mitteilungen des österreich. Vereins für Bibliothekswesen, XI. Jahrgang Juni-September 1907, Nr. 3.
48. s. F. Strich, Nachwort zu einer Ausgabe von Klopstocks Drama „der Tod Adams", Freiburg im Breisgau, Pontos Verlag 1924.
49. s. Anmerkung 44, S. 311.
50. s. Anmerkung 48, Nachwort.
51. s. ebenda.
52. s. Bibliothek der schönen Wissenschaften 1757, II, S. 212 ff.
53. s. Vorbericht zum „Tod Adams".
54. s. H. Doering, Klopstocks Leben, Weimar 1825, S. 174; Klopstock an Gleim 19. 12. 1767.
55. s. Klopstocks Vorrede zum „Salomo".
56. Ein ähnliches Motiv, das den Verstoß gegen ein göttliches Gebot zur Grundlage hat, ist von J. Pyra im Dramenfragment Saul dargestellt worden, nur mit dem Unterschied, daß dort die Schuld begründet wird.

Es ist möglich, daß Klopstock dieses Drama gelesen hat, da es sich ja seiner Zeit bereits in Gleims Besitz befand. Aus diesem Grunde liegt die Vermutung nahe, daß Klopstock durch dieses Sauldrama zu seinem „Salomo“ angeregt wurde.

57. s. Anmerkung 4, S. 6 ff.

58. s. R. Hamel, Einleitung des Herausgebers zu Klopstocks Trauerspiel „Salomo“, Ges. Ausgabe Band 6, S. 47 ff.

59. s. Hamburger Korrespondent Nr. 3 und 4, 1773.

60. s. Herder, herausgegeben von Suphan, V, S. 362.

61. s. Anmerkung 55.

62. s. H. Clodius, Auswahl aus Klopstocks nachgel. Briefwechsel. F. A. Brockhaus, Leipzig 1821. Die Schmidtin an Meta Klopstock, 24. Dezember 1756.

63. s. Hinterlassene Schriften von Klopstock, Hamburg 1759. Einleitung S. 11.

64. s. J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1887/92, S. 611.

65. s. Vorrede zu Bodmers biblischen Dramen „der erkannte Joseph“ und „der keusche Joseph“.

66. s. Anmerkung 64, S. 637.

6. s. O. Franke, Euripides bei den deutschen Dramatikern des 18. Jahrhunderts. Das Erbe der Alten, Heft 16, Leipzig 1929, Seite 14; siehe auch Bodmer, kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter 1741, S. 429 ff.

68 s. Briefe über die Einführung des Chemos und den Charakter Josephs in dem Gedichte: Joseph und Zulika, herausgegeben von Wieland. Erster Brief, unterzeichnet: Critander.

69. s. Vorrede zu „der Tod des ersten Menschen“.

70. s. Anmerkung 69.

71. s. Mörikofer 219; Muncker 305; Baechtold, kleine Schriften 116.

72. s. Jördens I, S. 149; siehe Körte 442.

73. s. Anmerkung 69.

74. s. E. Meißner, Bodmer als Parodist, Dissertation Leipzig 1914. Seite 63 ff.

75. s. Anmerkung 64, cit. nach Meißner Seite 65.

76. s. Anmerkung 74, Seite 65 ff.

77. s. Literatur Denkmale 1779. Seite 105.

78. s. Bodmer, Anmerkung zu „die Botschaft des Lebens“.

79. s. Bodmer, Anmerkung zu „der Fußfall vor dem Bruder“.

80. s. Anmerkung 79.

81. s. Anmerkung 64, Seite 655.

82. s. ebenda.

83. s. Anmerkung 74, Seite 65 ff.

84. s. ebenda Seite 126.

85. s. W. Schäfer, Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, 2. Auflage 1881, Seite 341.

86. s. J. Bodmer, Mein poetisches Leben. Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1892, Seite 130.

87. s. C. Lavater, Vorrede zu „Abraham und Isaak.“

88. s. Pfennigers christliches Magazin, „Der Bibelgott“, von J. C. Lavater, mit Melodie von Egli, Seite 297.

89. s. Vorrede.

90. s. Fr. Muncker, J. C. Lavater, eine Skizze seines Lebens, Stuttgart 1883, Seite 45.

91. s. Anmerkung 64, Seite 655.

92. s. W. Mahrholz, der deutsche Pietismus. Eine Auswahl von Zeugnissen, Urkunden, Bekenntnissen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1921, Vorwort Seite 8.

93. s. H. Ritschl, Geschichte des Pietismus, 1880—1886, I, Seite 522 desgleichen W. Hadorn, Geschichte des Pietismus in den schweizerischen reformierten Kirchen, Konstanz-Emmishofen.

94. s. G von Schultheß-Rechberg, Lavater als religiöse Persönlichkeit. Aus der Sammlung: J. C. Lavater, Denkschrift zur 100. Wiederkehr seines Todestages, herausgegeben von der Stiftung von Schnyder von Wartensee, Zürich 1902, Seite 278 ff.

95. s. G. Voß, Goethe und Lavater in der Werdezeit ihrer Freundschaft, Dissertation Erlangen 1920, Seite 110 ff.

96. s. Ch. Janentzky, J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins, Halle 1916.

97. s. Anmerkung 90, Seite 45.

98. s. K. Goedecke, ein Würzruch von Goethe, Augsburger allgemeine Zeitung, Beilage (8. 1. 1874).

99. s. H. Funck, Goethe und Lavater, Briefe und Tagebücher Weimar 1901.

100. s. a. a. O. 8. September 1875.

101. s. ebenda.

102. s. ebenda.

103. s. zu diesen Ausführungen: J. Minor, Goethes Anteil an Lavaters Abraham, Chronik des Wiener Goethevereins, Nr. 7, Band XII, 1898.

104. s. Allgemeine deutsche Bibliothek, 36, 1, 141.

105. s. Anmerkung 96, Seite 173 ff.

106. s. J. C. Lavater, über ihn und seine Schriften. Leipzig 1801, S. 70 ff.

107. s. Anmerkung 64, Seite 655.

108. Eine tiefgreifende Durcharbeitung dieser Dramen ist für den Verfasser infolge seiner zu geringen Kenntnis des schwäbischen Dialekts nicht möglich gewesen. Ich verweise deshalb auf die Arbeiten von: Beck, Holder, Owlglaß. Die Tatsache, daß Sailers Schaffen, zeitlich genommen, zur Empfindsamkeitsepoche überleitet, bzw. fast mit ihr zusammenfällt, fordert die Erwähnung seiner Bibeldramen.

109. s. Diöcesanarchiv von Schwaben, XV. Jahrgang, Nr. 1, 1897. Nachlese zur Sailerbiographie von A. Beck.

110. s. ebenda.

111. s. die weltlichen und biblischen Komödien des hochwürdigen Herrn Sebastian Sailer, weiland Kapitulars im Kloster zu Obermarchtal. Neu herausgegeben von Owlglaß, München 1913, Seite 18.

112. s. A. Holder, Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung, Heilbronn 1896, Seite 52.

113. s. Anmerkung 112, Seite 54.

114. s. ebenda.

115. s. Anmerkung 109, Seite 10.
116. s. ebenda.
117. s. Anmerkung 107, Seite 6.
118. s. Anmerkung 109, Seite 6.
119. s. ebenda.
120. s. ebenda Seite 17.
121. s. G. Waniek, Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig 1897, Seite 205.
122. s. Vorrede zum „Tod Johannes des Täufers".
123. s. Vorrede zu „Jesabel".
124. s. Anmerkung 45, Seite 79.
125. s. Anmerkung 121, Seite 493.
126. s. Anmerkung 122.
127. s. Vorrede zum „Brudermord des Kain"
128. s. Anmerkung 122.
129. s. ebenda.
130. s. Anmerkung 127.
131. s. H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, Band II, Berlin 1923, Kapitel 4. Das Halbjahrhundert der Empfindsamkeit.
132. s. Anmerkung 8, Seite 361.
133. s. ebenda.
134. s. ebenda Seite 350. In der deutschen übersetzung von J. Eschenburg unter dem Titel: Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik, Leipzig 1769.
135. s. ebenda Seite 364.
136. s. ebenda Seite 366.
137. s. ebenda Seite 362.
138. s. ebenda Seite 369.
139. s. Fr. Werfel, Verdi, Roman der Oper, Berlin 1930, Seite 121. Das Musikalische wird natürlich nicht bestritten, sondern bleibt nur unberücksichtigt.
140. s. Anmerkung 8 Seite 163 ff.
141. s. ebenda Seite 165; siehe dazu: A. Hiller, über Matastasio und seine Werke, Leipzig 1786. Hiller bemüht sich, Verständnis für den Dichter in Deutschland zu erwecken.
142. s. ebenda Seite 167.
143. s. ebenda Seite 352.
144. s. A. H. Niemeyer, Gedanken über die Vereinigung der Religion, Poesie und Musik, 1777, Seite 9.
145. s. ebenda Seite 11.
146. s. ebenda Seite 32.
147. s. ebenda Seite 34.
148. s. ebenda Seite 36.
149. s. Vorbemerkungen zu „Abraham auf Moria".
150. s. ebenda.
151. s. L. C. André, Schreiben an einen Freund über das musikalische Drama „Thirza und ihre Söhne", Eisenach 1783, Seite 10.

152. s. ebenda Seite 11.
153. s. Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten, 1806/11.
154. s. Vorbemerkung zu „Thirza und ihre Söhne".
155. s. Anmerkung 153.
156. s. ebenda.
157. s. Vorbericht zu „Saul oder die Gewalt der Musik".
158. s. Anmerkung 151, Seite 4; siehe dazu: Fr. Reichhardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Band II, 1776. Für die Geschmacksrichtung des Publikums ist die Nachricht beachtenswert, daß das musikalische Drama „Der Tod Abels" noch im Jahre 1809, 24 Jahre nach Rolles Tod, in einer Matinee in Berlin zur Aufführung kam.
159. s. Vorbericht zu „Davids Sieg im Eichental."
160. s. Reallexikon, Artikel: Jesuitendrama (W. Flemming).
161. s. ebenda.
162. s. H. Kober, Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland 1919.
163. s. Vorerinnerung zu „der Jüngling von Nain."
164. s. den Abschnitt: Religiöse Singspiele.
165. s. Anmerkung 163, Vorerinnerung.

Lebenslauf.

Am 24. Juni 1905 wurde ich als Sohn des Pastors Konrad Schmidt und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Kleinert zu Aslau Krs. Bunzlau geboren. Mein Vater wurde 1909 nach Gr. Läßwitz Krs. Liegnitz versetzt. Dort besuchte ich die Volksschule und wurde gleichzeitig von meinem Vater bis Quarta vorbereitet. Darauf bezog ich das humanistische Gymnasium in Liegnitz. Im Jahre 1923 verließ ich diese Anstalt, um mich dem Bankfach zuzuwenden. Nach Abschluß der Lehrzeit besuchte ich zunächst als Gastschüler das humanistische Gymnasium zu Jauer, bestand Herbst 1926 die Aufnahmeprüfung nach Oberprima und legte Ostern 1927 an dieser Anstalt das Abiturientenexamen ab.

Ich studierte Religion und Deutsch im Hauptfach, Latein und Philosophie im Nebenfach. Nacheinander besuchte ich die Universitäten zu Wien, Heidelberg, Berlin, Breslau. Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Herrn Professor Dr. Dr. Paul Merker aus. Für die vielseitige, gütige Förderung im Studium spreche ich meinem verehrten Lehrer auch an dieser Stelle aufrichtigen Dank aus.

Johannes Schmidt.